الدكتورة باسمه الدجاني
مع عظيم الاحترام وصادق
الود
محمد حسن عبدالله
القاهرة ١٠/١٢/٢٠٠٣

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

إبراهيم طوقان

حياته ودراسة فنية في شعره

د. محمد حسن عبدالله



أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعه الباحث
بمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

عبدالعزيز محمد جمعة

الصف والإخراج والتنفيذ:

محمد العلي

أحـمـد مـتـولي   **أحـمـد جـاسم**



تلفون: 2430514 **فاكس:** 2455039 (00965)
E-mail < babtainprize@hotmail.com >

2002

تصديـر..

أجمع العديد من كبار النقاد العرب على أن إبراهيم طوقان هو أكبر شعراء فلسطين في العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين ، ولم يأت هذا الإجماع من فراغ وإنما من حيثيات موضوعية تمثلت في شخص إبراهيم وتفرد إبداعه وشموليته : فهو شاعر ، ناقد ، أديب ، معلم ، كاتب ، صحفي ، إذاعي ، وإعلامي بارز . رصد أحداث فلسطين على مدى عمره الذي لا يحسب بعدد سنواته ، لأنه رحل عن هذه الدنيا مبكراً ، ولكنه عمر طويل وخالد في عطائه وإبداعه ، وأنّى للمبدعين أن يموت ذكرهم بفنائهم الجسدي؟ .

لقد تصدى إبراهيم طوقان لقضيتين استغرقتا جلّ شعره إن لم يكن كلّه : القضية الأولى هي قضية فلسطين التي اعتبرها إبراهيم – وهو محق – حجر الزاوية في كل ما كتب ، لا أقول في شعره فقط ، ولكن أيضاً في نثره ونقده وأحاديثه الإذاعية وفي قصائده القومية وبعض أشعاره الغزلية ، ففي كل ذلك لا بد لإبراهيم من أن يعرّج على قطب الرحى ، متعرضاً إلى سلبيات الأوضاع حيث يراها ، وإلى إيجابياتها حيث وجدت . وكان رحمه الله صائب النظرة في كل ما أبدعه عن قضية فلسطين ، وكأنه يتكلم بلسان الغيب وبأوضاع الحاضر والمستقبل إلى آماد لا يعلمها إلا الله .

أما القضية الثانية فهي قضية شخصية وإنسانية – إن جاز التعبير – تمثلت في انصرافه في الشطر الآخر من شعره إلى المرأة والغزل والحب ، حيث عرف الكثيرات وقال فيهن غزلاً ينفذ إلى القلوب المتعبة ، وعبَّ من هذا الحوض كثيراً ، فقد كان يستشعر قصر العمر ، ولا غرو فمرضه المزمن كان يؤكد ذلك ، ويدفع به بشدة نحو التشبث بالحياة واقتناص كل لحظة منها ، حيث كان السباق محموماً بين المرض والعمر والشعر والوطن والحب .

كان إبراهيم طوقان علماً قضى في شرخ الشباب ، ولكنه خلد قضية وطنه في «الثلاثاء الحمراء» و«الفدائي» و«الشهيد» و«موطني» و«اشتروا الأرض» وغيرها كثير من القصائد التي قالها في أبطال وشخصيات وطنية وقومية معروفة ، و دبّج قصائد الغزل في الكثير من الحسان ، وذهب الشاعر مع حسانه ، وبقي الشعر . فلا بد لدارس إبراهيم طوقان أن يتلمسه بين هذا وذاك .

عزيزي القارئ

عندما قررت اللجنة العليا المنظمة للدورة الثامنة إصدار هذا الكتاب، كان التكليف بإعداده محاطاً بالخشية من قلة المصادر والمراجع وضياع كثير من كتابات إبراهيم الشعرية والنثرية والإذاعية واندثارها، لعوامل كثيرة تأتي في المقدمة منها نكبة فلسطين وما تعرضت له الصحافة والمطبوعات الفلسطينية من حرق وفقد وتدمير. غير أن الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله نهض بهذه المهمة على أتم وجه.

إن المؤسسة وهي تحتفي بشاعر فلسطين الكبير، إنما تحتفي بانتفاضة الشعب الفلسطيني المباركة، وتحيي سلسلة متواصلة من نضال الشعب الفلسطيني على مدى قارب قرناً من الزمن.

فجزيل شكري وتقديري الكبيرين إلى الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله الذي أعد هذا الكتاب باقتدار معروف عنه، والأخ عبدالعزيز جمعة الذي أشرف على طباعته. ليخرج الكتاب بهذه الصورة التي بين أيديكم والتي أعجبتني كثيراً، وكلي أمل أن يحظى بإعجابك وبإعجاب الإخوة الباحثين وطلاب المعرفة.

والحمد لله،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٢٧ ربيع الآخر ١٤٢٣هـ

٨ يوليو ٢٠٠٢م

١ - ثلاث عتبات إلى إبراهيم

العتبة الأولى: عاش كلانا بالمُنَى

هذا عنوان قصيدة وجهها إبراهيم طوقان إلى صديق عمره "أبو سلمى"، وهأنذا أقتنص العبارة العنوان وأضع نفسي طرفاً فيها مع الشاعر، يحفزني إلى هذا أن المُنَى التي احتضنها قلب إبراهيم وأضمرها عقله لم تتحقق، لا إبان حياته القصيرة، ولا بعد رحيله.. وإلى اليوم. لقد تعودنا - أنت وأنا - قراءة هذه العبارة: "إننا نجتاز مرحلة استثنائية حرجة من تاريخ أمتنا العربية" وإننا نعرف - أنت وأنا - أنها ابتذلت حتى بليت إذ يعلكها زعماؤنا وأجهزة إعلامنا دون رحمة طوال ستين عاماً، هي ما بين رحيل الشاعر وانفجار الانتفاضة الثانية في أرض فلسطين. ولقد كان إبراهيم طوقان شديد الوعي باستثنائية المرحلة وحرجها، لا نبالغ إذا قلنا إن هذا الوعي الخاص منح شعره خصوصية ليست لشعر آخر تقدمه أو عاصره، ولسنا نقصد "حجم" الاهتمام بالقضية الوطنية الفلسطينية، أو اتجاهه أو "نبرته"، وإنما "نفاذه" و " تلوينه" للقصائد على اختلاف موضوعاتها، مما يجعل من هذه القصائد - أو أكثرها - نسيجاً متميزاً لا يخطئ الذهن نسبتها إلى صاحبها. غير أنه عاش على المنى التي لم تتحقق، عاش يضخ عبر القصائد والمقالات والأحاديث ثوابت الوعي وحوافز المقاومة ودوافع التوحّد في الهدف، ولكن الموجة كانت عاتية، وكانت العاصفة ضارية، لم يكفها أن تحطم المجاديف أو تمزق الشراع.. لقد أسكتها غرق الزورق في ذروة تجلّيه !!

ليس أحق من الشاعر أن يتولّى تقديم نفسه، فهو صوت النبوءة الكاشفة، وصاحب البصيرة النافذة، ولسان الاعتراف المبين، وإن هذا الأمر بالنسبة إلى إبراهيم في درجة أعلى من الاستحقاق، ليس لأن هذا الشاعر كان تلقائياً قصدياً واضح

المرامي وحسب، وإنما لأن القضايا المؤثرة – فنياً وفكرياً ووطنياً – لا تزال أوراقها مطروحة، و"ملفاتها" مفتوحة، يستوي في هذا ما يتصل بموسيقا الشعر، ولغة القصيدة بين الوضوح والغموض، ومدى التزام الشاعر بالقضية القومية. يتأكد هذا حين نقرأ قصائد إبراهيم طوقان التي قالها في أحداث وصراعات مضى عليها أكثر من سبعين عاماً، نقرؤها في وهج الانتفاضة الثانية التي نعايشها، فإذا بهذه القصائد تتجلى في ساحة الصراع الراهن وساعته، كأنما انفجرت من حومته، واستمدت من دماء الشهداء وسواد عيونهم الساجية الراضية بالرقدة النبيلة ألفاظَها وصورَها وإصرارها..

العتبة الثانية: نفسي مثقلة بأثمارها

هكذا تكلم إبراهيم يكلل سبائك النثر بفصوص الشعر فتموج بحور الكلام بصور وإيقاعات لا تحدها شطآن التفاعيل، تبهر وتسحر بهذا اللعب اللغوي الذي يشاغل عن صرامة الدعوة غير أنه لا يموه عليها:

"نفسي مثقلة بأثمارها؛
فهل من جائع يجني، ويأكل، ويشبع ؟
نفسي طافحة بخمرها،
فهل من ظامئ يسكب، ويشرب، ويرتوي ؟

ألا ليتني كنت شجرة لا تزهر ولا تثمر..
فألم الخصب أمرّ من ألم العقم !!
وأوجاع ميسور لا يؤخذ منه لأكثر هَوْلاً من قنوط فقير لا يرزق !!

ليتني كنت بئراً جافة والناس ترمي بي الحجارة،
فذلك أهون من أن أكون ينبوع ماء حي
والظامئون يجتازونني ولا يستقون !!

ليتني كنت قصبة مرضوضة تدوسها الاقدام؛
فذلك خير من ان اكون قيثارة فضية الاوتار..
في منزل ربُهُ مبتور الاصابع واهله طرشان!!"

....

"قضي على الشرق أن يهبط بعد الارتفاع، ويذل بعد الامتناع، ويكون هدفاً لسهام المطامع والمطالب، تعبث به أيدي الأجانب من كل جانب ؛ فمنهم من يغير عليه بحجة الغيرة على الإنسانية، ومنهم من يتداخل فيه بدعوى إقامة المدنية. ولم نر منهم من صدق في دعواه، بل كلهم تابع في ذلك قصده وهواه [1].. "

لن يخطئ السمع أو الذوق وجود مستويين من النثر، يؤدي كل منهما رسالته الجمالية في تناغم يتوافق وجوهر الرؤية في المستوى الأول، وصحة الفكرة وإحاطتها في المستوى الآخر. ليس من غاياتنا أن نزعم لشاعرنا ما لم يكن حريصاً على إعلائه أو إعلانه، فنقول إنه في المستوى الأول ساقته إمكاناته إلى "قصيدة نثر" لم يعمد إليها، ولم يسّمها، إذ كانت هذه الصور الكثيفة المتعاقبة تترادف على حالة نفسية جوانية، تبوح بعذاب الإحباط النابع من حرمان البذل، وليس حرمان الأخذ، أما المستوى الآخر فقد حقق الوفاق مع لغة العصر في إيثارها الإيقاع الواضح، والإسهاب المحسوب، والمعنى القريب، لأن هذا ما يلائم قارئاً أو مستمعاً يتفاوت مستوى معرفته، ومستوى فهمه، ومستوى ذاكرته في الاستجابة لجمال اللغة التي انتقلت من الباطن في المستوى الأول، إلى الظاهر في هذا المستوى الأخير، بمقدار ما تحول الإيقاع الروحي في المستوى الأول، إلى الإيقاع الصوتي في المستوى الأخير.

ولكن.. هل تجد حرجاً في أن نبدأ بنموذج من "نثر" إبراهيم، الذي لم يرد أبداً أن يكون أكثر من شاعر ؟!

---

(١) الكنوز - ص ١٦٣، ١٦٤ - نقلاً عن حديث إذاعي - موضوعه : ايهما ابعد اثراً : الشعر ام النثر ؟!

وأقول إن هذا "الكتاب إبراهيم" نفسه ؛ إذ تختفي المسافة بين الكاتب وما كتب في حياة هذا الشاعر أو تكاد، وإذا كان الناقد الفرنسي سانت بوف يرى أنه يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذي يراد رسمه به [1]، تأكيدًا لمبدأ دلالة الإنتاج الأدبي على مؤلفه (بعد دلالته على مجتمعه) فإن إعمال هذا التصوّر (النقدي) يناسب ما أبدعه إبراهيم طوقان، فضلاً عن أن هذا كان اتجاه الكتابة العربية - بوجه عام - إبان الفترة التي ازدهرت فيها كتابة إبراهيم (العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضى) كما نراقب انعكاساتها في دعوات مدرسة الديوان وأصدائها لدى جماعة أبوللو، وفي نشاط الاتجاه الوجداني الذاتي في الشعر بعامة، لدى خلفاء المدرسة والجماعة مثل علي محمود طه، وإبراهيم ناجي وما يجاوبها من إبداعات المهاجر الشمالية والجنوبية، ونراقب - كذلك - تحققها في نشاط الكتابة الروائية صادرة عن رغبة اعترافية أو نزوع إلى الترجمة الذاتية. وخلاصة هذا أن اتجاه الكتابة بأشكالها كان يبارح المأثور التقليدي (الكلاسي) ويبارك ميلاد الذات الفردية وما تغري به من المغامرة. وإذاً فقد كان إبراهيم يأخذ موقعاً يتسق مع طبيعة المرحلة، التي تسعى إلى الحرية بكل صورها الوطنية والسلوكية والفنية، ولكنه - في فلسطين - يأخذ موقع الريادة، حيث كانت البيئة العامة أميل إلى المحافظة، في دوائرها الثلاث: فلسطين: بالقياس إلى الأقطار العربية المجاورة، ونابلس: بالقياس إلى المدن الفلسطينية الأخرى، وآل طوقان: بالقياس إلى المدينة ذات التكوين العشائري. وهذا تبسيط أو تجريد لأوضاع متداخلة، ضاغطة في اتجاه معاكس لميول الذات الشاعرة التي تاقت إلى أن تكون صاحبة قرارها، فتمكنت من هذا حيناً، وعاندتها ضرورات في أحيان أخرى، فهكذا اتخذ زوجاً من عائلة بينها وبين آل طوقان خصومة متوارثة، وعجز عن تجنب مهنة التعليم التي لم يرغب في مزاولتها على الإطلاق ! ما يخص هذه العتبة أن مقولة سانت بوف تتوافق

(١) عن الفكر النقدي لسانت بوف انظر : محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن - ص ٤٣ وما بعدها.

ونوازع الإبداع وأساليبه عند إبراهيم، ولو أننا آثرنا المنهج النفسي في تقريب صورته الإنسانية والأدبية مستوحين مقولة: "... حياته من شعره" فإن هذا يناسب مبدعاً يعيش شعره، أو العكس: ينطلق شعره من ممارساته العملية، ولكنه مع هذا – لابد سيؤدي إلى تجاوز أمور لا يظهر فيها معنى "الصدى"، أو لأنها لا تجري في القنوات العريضة المستمدة – أصلاً – من عناوين علم النفس، وليس من واقع هذه النفس التي نعنى بإبداعها خاصة. خلاصة هذا أننا سنعمل مبدأ سانت بوف دون مبالغة في تقمص الناقد مؤلفه، وإعادة دوره في الحياة كأنه هو، أو كما ينبغي أن يكون، فلعل الجانب الآخر من رؤية الناقد الفرنسي أو رأيه هو الأكثر استجابة وإغناءً لهذه الدراسة، ونعني: حياة المؤلف السابقة على التأليف وتفاعلاته الواقعية، وكيف تضافرت – في لحظة ما – لتنتج إبداعاً له مذاقه الخاص.

****

٢ - بطاقة تعريف خارج الموضوع

"وقائع حياة لم تعرف الراحة "

هذا الوصف السلبي (لم تعرف الراحة) أرفق من وصف آخر، إيجابي، قد يكون الأقرب إلى الدقة، وهو أنها حياة جرب الشاعر فيها كل ألوان العذاب!! ولكن هذا الوصف الأخير سيلقي علينا تبعة أن نصدر أحكامًا (شعورية) قد يختلف إحساس إبراهيم بها، فما نراه عذاباً قد يشعر تجاهه بشيء من الرضا، لأنه يحقق له متعة (ولو وقتية) أو هدفاً (وإن يكن مرحلياً) وهذا غير "الراحة" التي تعني الطمأنينة والاستقرار الذي يحفز على بذل الجهد للمحافظة على دوام الحال، وهو ما لم يكن (مطلقًا) من إبراهيم، سواء كان هذا بدافع من سلوكياته، أم بتدخل قدري لا حيلة له فيه. إن حياة إبراهيم التي لم تتجاوز الستة والثلاثين عامًا تغص بأحداث ذات طابع انقلابي حاد، تكاد كل مرحلة (قد تكون بالقياس الزمني عاماً أو عامين) تتنكر لسابقتها وتعمل ضدها، وقد تمهد لانقلاب آخر، حتى لقد تداخلت الوقائع والحوادث والوظائف والحالات، ومن ثم كان – في ما نرى – هذا "السيناريو" الذي يتدرج زمنياً، ليزيح تلك الغشاوة الضبابية التي تحول دون جلاء صورة هذا الشاعر بشكل محدد. إننا نستمد هذه الوقائع من ثلاثة مصادر أو كتب عنيت بمراحل حياة الشاعر، هي حسب ترتيبها الزمني :

١- أخـــي إبراهيــم تأليف : فدوى طوقان - ١٩٤٦ .

٢- شاعران معاصران تأليف : عمر فروخ - ١٩٥٤ .

٣- الساخر والجسد تأليف : المتوكل طه - ١٩٩٤ .

١- اسمه: إبراهيم عبدالفتاح داود الأغا طوقان، واشتهر باسم: إبراهيم طوقان - أما صفة الشاعر فقد استحقها عن جدارة ، وكذلك حملت مقالاته الصحفية صفات وكنى أخرى، فهو (كما جاء في صحيفة الدفاع - الفلسطينية): شاعر الجامعة - شاعر الوطن - بلبل فلسطين الصداح - الأديب النابغ الأستاذ - شاعر فلسطين الألمعي - شاعر الحب والثورة - أبو جعفر .

٢- آل طوقان، المستقرون بمدينة نابلس منذ خمسة قرون، تعود أصولهم إلى منطقة في غرب بادية الشام، بين حمص وحماة، ولم تكن عشيرتهم على وفاق مع حكم المماليك، فرحلوا إلى أن استقروا في نابلس، وحين جاء الفتح العثماني مال آل طوقان إليه، بل دخل بعضهم جيش الانكشارية، منهم إبراهيم آغا الشربجي، أحد أجداد إبراهيم، ولهذا توارثوا لقب (آغا) وكان آخر الحريصين عليه والد إبراهيم: الحاج عبدالفتاح آغا طوقان .

٣- أخذ آل طوقان في التركيب السكاني لنابلس مكانة مهمة، لعددهم، وثرائهم، وقوتهم، فاقتحموا التوازن العشائري، ونشبت منافسات مع: النمر، وجرار، وعبدالهادي، والجيوسي، في أزمنة مختلفة . ومن أقدم هذه المنافسات العشائرية ما حدث زمن حملة إبراهيم باشا على بلاد الشام، إذ وقف آل طوقان ضده، لميولهم العثمانية، في حين انحاز إليه آل عبدالهادي - أقوى عشائر جنين، وبهذا أعلنت العداوة بين آل طوقان، وآل عبدالهادي، تلك العداوة التي تحداها إبراهيم - بإرادة منفردة - حين تزوج أخت روحي باشا عبدالهادي .

٤- أم إبراهيم هي فوزية بنت أمين عسقلان، من نابلس أيضاً (تلك المدينة التي حملت اسم جبل النار - لتصديها الشجاع لجيش نابليون) وكان هوى آل عسقلان عثمانياً، ولهذا تشابكوا مع آل طوقان بتبادل المصاهرات . وقد أنجبت الحاجة فوزية عشرة أولاد نصفهم من الذكور: أحمد، وإبراهيم، ويوسف، ورحمي، ونمر - أما البنات فهن: بندر، وفتايا، وأديبة، وفدوى، وحنان .

٥- ولد إبراهيم عام ١٩٠٥ في نابلس، وفيها قضى فترة تعليمه الابتدائي، بالمدرسة الرشادية الغربية (١٩١٤ - ١٩١٨) وكان عمره يتحرك من ٩ سنوات إلى ١٣ سنة، ويلاحظ أن سنوات المرحلة الابتدائية هي بذاتها سنوات الحرب العالمية الأولى . وفي أعقابها دخلت الجيوش البريطانية فلسطين، ودخل إبراهيم مع طور المراهقة: المدرسة الثانوية في القدس . في هذه المرحلة الابتدائية تعهده معلمان غرسا فيه حب اللغة والشعر: الشيخ إبراهيم أبو الهدى الخماش، والشيخ فهمي أفندي هاشم .

٦- لم تكن نابلس تعرف التعليم الثانوي، ولهذا رحل إبراهيم إلى القدس عام ١٩١٩ - وانضم إلى مدرسة المطران (تلك المدرسة التي لا يذكرها من الناحية الأخلاقية بالخير أبداً) وبقي فيها حتى عام ١٩٢٣ - أي أنه بدأ فيها مع المراهقة (١٤سنة) ولامس عند تركها بداية الشباب (١٨سنة) وفي هذه المدرسة عرف أول توجيه جاء من أستاذه نخلة زريق، الذي تعهد قراءته، وسمع التجارب الأولى من شعره الذي بدأت بواكيره في منتصف المرحلة الثانوية .

٧- في عام ١٩٢٣ نشرت أول قصيدة له، في صحيفة، بتوقيع إبراهيم طوقان، وقد عاتبه عمه، وألزمه بذكر اسم أبيه، فقضى زمناً يوقع: إبراهيم عبدالفتاح طوقان، وفي تلك الفترة ذاتها كان قد قرأ الشعر المنتخب فاستوعب قدراً مناسباً من شعر التراث، كما قرأ القرآن الكريم، الذي سيظهر معجمه اللفظي، والصوري، بقوة في أكثر قصائده .

٨- في نفس العام (١٩٢٣) رحل إلى بيروت ليدخل الجامعة الأميركية، وقد قضى عاماً دراسياً واحداً على سبيل الإعداد للجامعة، ثم قضى في الجامعة خمس سنوات (وكان حقها أن تكون أربع سنوات، ولكن مرضه المتكرر أدى إلى انقطاع) فتخرج في الجامعة عام ١٩٢٩ وقد حصل على درجة البكالوريوس في العلوم .

٩- في هذه الأعوام الست التي قضاها في بيروت (١٩٢٣- ١٩٢٩) بكل ما تمثله من حرية فكرية وسلوكية، قضى إبرهيم أزهى سنوات عمره انطلاقاً وشعراً:

- عرفه أخوه أحمد بالأستاذ سعيد تقي الدين، أول ناقد موجه، تعهد موهبته . والشاعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير) .

- نظم قصيدة "ملائكة الرحمة" عام ١٩٢٤، وهي أول إبداعاته المميزة، فلفتت إليه الأنظار. هذه القصيدة (ملائكة الرحمة) تؤرخ مناسبتها لجولته الأولى مع المرض الذي ظل يطارده بقية حياته .

- مع استهلال المرحلة الجامعية عقد صداقة مع عدد من زملائه: عمر فروخ الذي كان يسبقه بعام - حافظ جميل - وجيه البارودي، وجميعهم شعراء، تشابهت طباعهم التي لم تكن بعيدة عن البوهيمية، فعرفوا السهرات والمساجلات الشعرية التي لم تتجاوز - غالبًا - الهجاء البذيء والغزل المكشوف أو الفاحش .

- في عام ١٩٢٦ عرف أول حب، وكان في الحادية والعشرين من عمره، أما المحبوبة فهي التي يرمز لاسمها في مقدمات القصائد (م.ص = ماري الصفوري) وهي فلسطينية، انضمت إلى الجامعة عاماً واحدًا (١٩٢٥-١٩٢٦) ولاحقتها أحلام الشباب من الطلاب، ولكنها وقعت في هوى إبراهيم، وفيها نظم إحدى إبداعاته المميزة - قصيدة: في المكتبة، وانهمر شلال الغزل ، وعنها كانت معظم قصائده في هذا الفن . انتهت علاقة الحب بزواج م.ص، ولكنها ظلت تحافظ على مودة بإبراهيم .

- في عام ١٩٢٧ أجرى عملية ترقيع في الأذن، ومرض أذنه كان ملازماً له (ومنغصاً) منذ الطفولة .

١٠- أعقاب تخرجه عاد إلى نابلس يضمر أمنية العمل بالصحافة (المصرية) عكس جميع أفراد أسرته الذين يرون مآله الطبيعي ان يكون معلماً . بالفعل قام برحلة إلى القاهرة لتحقيق هدفين: البحث عن فرصة التحاق بإحدى دور الصحف الكبرى، وعرض نفسه على الأطباء . المهمة الأولى لم تثمر بالسرعة التي كان بحاجة إليها، ولكن صحته تحسنت كثيراً .

١١- في نابلس أقنعه والده بالعمل مدرساً، بمدرسة النجاح الوطنية، فاشتغل عاماً دراسياً واحداً (١٩٢٩ - ١٩٣٠) وفي هذا العام اشتعلت الصدامات بين العرب واليهود، وحكم على ثلاثة من أبطال الجهاد بالإعدام، نفذ هذا يوم الثلاثاء (١٧/٦/١٩٣٠) فكانت قصيدته "الثلاثاء الحمراء" التي ألقاها في مدرسة النجاح، وقد أعلنت ميلاد شاعر كبير (وإن يكن في الخامسة والعشرين من عمره) وفي هذه القصيدة اقترنت ثورة التحرر الوطني بثورة فنية تجلت في اكتساح قيد الوزن، وسور القافية، حيث غاير في البحر، وخالف في وحدة القافية .

١٢- بعد عام واحد من مغادرته مقاعد الدرس في الجامعة الأميركية ببيروت، طلبته هذه الجامعة (١٩٣٠) ليقوم بالتدريس فيها، بقسم الأدب العربي، كان هذا بواعز سياسة جديدة لتعيين عدد من الشبان المسلمين من متخرجيها الجدد، لمد جسور بين الجامعة والمجتمعات العربية القريبة، بخاصة الخليجية، وقع إبراهيم عقداً للعمل مدته ثلاث سنوات . كانت هذه العودة إلى بيروت منحى مؤثراً في حياته، فبيروت الطالب غير بيروت الموظف . لقد زاد جموحاً، وزاد طموحًا كذلك، فعرف مرغريتا الأندلسية (التي كتب فيها: غادة إشبيلية) والتقى بالدكتور نيكل البوهيمي، وساعده في تحقيق كتاب "الزهرة" (أو نصفه الأول المتاح وقتها) .

١٣- في عام ١٩٣٢ - صدر كتاب "الزهرة" وعليه اسم إبراهيم، وعاوده المرض مما أثر على انتظامه في عمله . وفي نهاية هذا العام قدم استقالته قبل انتهاء مدة العقد بعام كامل . وقيل في سبب هذا أن الجامعة قررت التخفف من بعض نفقاتها بسبب الأزمة المالية العالمية، وقيل أيضاً أن إبراهيم نسبت إليه أنواع من التقصير في الاستعداد العلمي، والسلوكي، وحين عرف بنية الجامعة لإقالته سبقها بتقديم الاستقالة .

١٤- عاد إبراهيم إلى الوطن ليعمل مدرساً بالمدرسة الرشيدية بالقدس، عدة أشهر، هي الأخيرة من عام ١٩٣٢ - ومع استهلال عام ١٩٣٣ أجريت له جراحة خطرة، أيقن بعدها أن مهنة التعليم دخلت في دائرة المستحيل بالنسبة إليه .

١٥- قضى عطلته عام ١٩٣٤ في بيروت، ودخل مستشفى الجامعة الأميركية ليعالج من فقر الدم . وكان سعيداً جداً بعد العلاج إذ زاد وزنه من ٤٦,٥ إلى ٥٠ كيلو غراماً، وكان يعد هذا امتلاءً مسعداً !! .

١٦- ما بين عامي ١٩٣٤، ١٩٣٥ أقام في نابلس، خدم خلالهما في دائرة البلدية، وكان - بالإضافة إلى هذا - يمسك الدفاتر الحسابية لمصبنة أبيه وعمه، ثم ما لبث أن ترك العمل الحكومي، وتفرغ للمصبنة .

١٧- في عام ١٩٣٦ تأسست إذاعة القدس، التي كانت تبث برامجها باللغات الثلاث: العربية والانجليزية والعبرية واختير إبراهيم «مدير البرنامج العربي» في مصلحة الإذاعة اللاسلكية بفلسطين (آذار ١٩٣٦)، وفي هذا الموقع كشف عن قدرات هائلة في العمل الإعلامي الموجه بذكاء، وكذلك قضى أطول مدة وظيفية في مكان واحد إذ استمر في موقعه هذا (٥٥ شهراً) .

١٨- بدءاً من العمل في الإذاعة استقرت حالة إبراهيم الصحية والمادية، وأخذ يفكر في الزواج، فبدأ يهتم بفتاة تتردد على الإذاعة تشارك بإلقاء أحاديث متنوعة، يعرف أن الفتاة: سامية بنت قاسم عبدالهادي (أخت روحي باشا عبدالهادي) متخرجة في كلية البنات الإنجليزية، ودار المعلمات في القدس، وكانت مدرسة في المدرسة الحكومية للبنات، بالقدس أيضاً، وقد قدّر معارضة عائلية في الزواج لما بين العشيرتين من منافسات مستحكمة، ولهذا تكتم أمر عواطفه وتطلعه حتى تم له ما أراد، على غير موافقة من أسرته .

١٩- بعد خمسة وخمسين شهراً من العمل في الإذاعة، أقيل إبراهيم (أول تشرين الأول - أكتوبر ١٩٤٠) هناك أسباب تحتسب له وتضاف إلى رصيده الوطني، وسيتضح هذا في التعريف بجهده الإعلامي، ولكن استثمرت ضده قصيدة فاضحة المعاني والصور، قيل أنه صاحبها .

كان شعور إبراهيم بالانكسار حاداً، دفع به إلى الاستسلام لرد الفعل الغاضب ليداري هزيمته ويسترد شيئاً من الثقة، فقد سعى له قنصل العراق في القدس أن يعمل معلماً في بغداد، فقبل على الفور، متجاهلاً مطالبه الصحية، ومشقة السفر (البري) وحر بغداد . وهناك كانت تنتظره ضربة أخرى بفعل السعاية، فكان قد اتفق معه على العمل بدار المعلمين العليا ببغداد، ولكن - بعد الاستقبال المحتفي بالشاعر والإعلامي الكبير - ، كانت السعاية آتت ثمرتها المرة، إذ وجد نفسه مدرساً بدار المعلمين الريفية في ضاحية الرستمية، التي تبعد عن العاصمة عدة كيلو مترات .. وقد أدى هذا كله إلى انتكاس صحته .

٢٠- لم يصمد لهذه التجربة القاسية أكثر من شهرين. ظهر عليه التعب، وبرز مقدار من امعائه، فعالجه الطبيب علاجاً وقتياً، وأوصى بإعادته إلى موطنه (تحسباً للاحتمالات) وبالفعل عاد فوراً، ليستقر بالمستشفى الفرنسي في القدس لعدة أيام.

٢١- انتهت كل عذابات الشاعر وآلام الإنسان مساء يوم الجمعة ٢ من مايو ١٩٤١ - وترك ثلاث ودائع غالية: جعفر - وعريب، وديوان شعر، اختاره قبيل الرحيل.

****

٣ - إضاءات صغيرة على الموضوع

"فلسطين: ثقافة الزمان والمكان"

هل من الضروري حقاً أن نتعرف على بيئة الشاعر: العامة والخاصة، لنتمكن من رؤية شعره باليقين والوضوح المطلوبين ؟ ألا نخشى إن فعلنا أن تستقر في أذهاننا صورة معينة لتلك البيئة، فتسوقنا هذه الصورة (عن عمد أو بغير قصد) إلى أن نطابق بين شعر الشاعر وبيئته، وكأنها الإطار أو القالب الذي يحدد معالم الصورة، فليس لها عنه فكاك، وفي هذا من التعسف ما يكاد يلغي خصوصية الشاعر، ويهون من قيمة الفروق بينه وبين شعراء جيله، وقد تكون غير هينة ؟! ولكن: على الطرف الآخر، لو أننا قرأنا الشعر متحررًا من المناسبة، ومن انعكاسات البيئة بمختلف أنشطتها، كيف يمكننا أن نتصور لهذا الشعر موقعاً في حركة الحياة، وحركة الفن الشعري، عند غياب هذه الثوابت الموضوعية المؤثرة لا محالة ؟!.

إن عبارة "فلسطين في القلب" ذات استدعاء قومي، ولكني أراها تجسيدًا لحقيقة جغرافية ما لبثت أن أكدت ذاتها حضارياً، ثقافياً، في صيغة وسطية جامعة أحيانًا، وحائرة أحيانًا، حسب حركة التيار المتفاعل دوماً ما بين طرفي الامتداد العربي في المشرق خاصة. ولقد احتسبت فلسطين دائماً على أنها امتداد يدخل في الهلال الخصيب، أو بلاد الشام، غير أن قاعدة فلسطين (أو الصعيد الفلسطيني) في غزة والنقب يمثل مصدة الرياح، وأحياناً الساتر الذي يخفي المفاجآت، بالنسبة لمصر. ما بين امتداد الهلال الخصيب ومصر تأخذ فلسطين موقع القلب في الجسد العربى، من ثم تأتي دورات من التاريخ يكون مصدر الصحة فيها، أو الوجع آتيًا من الشمال (الشام) وفي دورات أخرى تأتي الصحة أو الوجع من الجنوب (مصر)، وفي أحوال غير قليلة يكتفي هذا القلب/

الوسط بأن يكون محايداً، يتحرك بين الطرفين، مستفيداً منهما، أو خاسراً بسببهما، دون أن يؤسس موقعاً ناهضاً بنفسه ولنفسه، لقوة الرياح الهابة من الجهتين. وهذا القول عن فلسطين، يصح أيضاً في موقع نابلس،مدينة الشاعر، في الجسد الجغرافي الفلسطيني. لقد جعل زكي المحاسني من وسطية الموقع الفلسطيني فاعلية وقدرة على النشاط"والتلقي السريع"[1]، ولكن أحداً لم يجد لموقع نابلس فضيلة تتجاوز قدرتها الجهادية فهي "جبل النار" شديد المراس بحق، وإن تصديها الشجاع للهجمة الصهيونية الشرسة المدججة التي شاهدناها إبان إعداد هذا الكتاب (نيسان/إبريل ٢٠٠٢م) ليجعل من "جبل النار" وسام استحقاق مضمخاً بدماء الأبطال (الشهداء والأحياء) أما مجتمعها فقد وصف دائماً بأنه مجتمع مغلق، عشائري، قليل الرغبة في التجديد، ومع هذا فنابلس ليست بعيدة عن القدس، التي شهدت معاهد الإرساليات، واستقبلت منجزات الحضارة الحديثة، حتى لقد وصفها "فروخ" بأنها البيئة "المطلقة"، في مقابل نابلس "البيئة المغلقة"، وقد تحركت طفولة إبراهيم وصباه بين المدينتين، وهكذا غادر نابلس وهو على مشارف المراهقة، وهي مدينة محافظة شديدة المحافظة قياساً إلى القدس، ثم غادر القدس وهو على مشارف الشباب، وهي مدينة محافظة شديدة المحافظة قياساً إلى بيروت، وداعبته أحلام الحياة في القاهرة، والإطلال على الحياة من شرفتها العالية، كان يتابعها عبر الإعجاب بشوقي وشعر شوقي، ومسرحياته التي يبعث بها إلى أخته تباعاً (تحديداً أشار في رسائله إلى مجنون ليلى، وقمبيز وعلي بك الكبير) وشعر حافظ إبراهيم، ومن قبلهما حفظ الكثير من شعر إسماعيل صبري، بل قد تصل المبالغة إلى الزعم بأنه حفظ ديوانه. تقول عبارة رسالته إلى فدوى، ونلاحظ هنا أن الرسالة صادرة من القدس، بتاريخ ١٥ نيسان (إبريل) ١٩٣٩، بعبارة أخرى: إبان اشتغاله بالإذاعة، وأيضاً: تعبر عن المرحلة الأخيرة في حياته، فكأنما يقدم شهادته النقدية على الواقع الثقافي العربي. يقول:

"أصبحت اليوم فخاطبت محل بولس سعيد بالتلفون، وطلبت منه أن يبعث إليك بديوان الشاعر إسماعيل صبري باشا.. الديوان صغير، ولكنه أفضل من ثلاثمائة ديوان

---

١) انظر دراسته في صدر ديوان إبراهيم طوقان (طبعة دار العودة) وهذه الدراسة (كانت) كتاباً مستقلاً، وهي بعنوان: إبراهيم طوقان في حياته وشعره، وشقاء بلاده بالصهيونية والاستعمار - ص ١٩٦ .

صدرت حتى اليوم، ومن مميزاته انه صافي الديباجة، لا يمكن أن تجدي فيه كلمة واحدة في غير موضعها، كما أن الشاعر لم يكن ينظم لينشر، ولكن ليرضي شاعريته العظيمة، وكانوا يسمونه شيخ الأدباء، وفي الحقيقة أن كلاً من شوقي وحافظ (وخصوصاً شوقي) كان يتأثر بأدب صبري وشاعريته، وأذكر أنني وأحمد لم نكن في ما مضى نقع على قصيدة أو أبيات للباشا إلا حفظناها عن ظهر قلب لحلاوة شعره وخفته على القلب".

التقى الشقيقان من آل طوقان: أحمد وإبراهيم على الإعجاب بشعر إسماعيل صبري، وقد يكونان كذلك فترة من الزمن بالنسبة لشعر شوقي، إلى أن صدر كتاب "الديوان"، فافترق رأي الأخوين !! يشير إلى هذا في سياق مقال نشر بصحيفة القبس في ١٩٣٤/١٠/٢٣[1] "لا أزال أذكر يوماً نشب فيه الخلاف بيني وبين أخي حول شاعرية شوقي – رحمه الله – على إثر فراغنا من قراءة كتاب (الديوان) للعقاد. خرج أخي من تلك المقالات مسلوب الإيمان لا يرى لشوقي حسنة (وهذا ما يريد العقاد من قراء كتابه) وخرجت أنا لا أجد في الكتاب غير التحامل والهدم عن سابق قصد وإصرار، فلم يزدني ذلك إلا إيماناً بشوقي على إيماني، وانتصاراً له على انتصاري".

من الوجهة العملية سنجد لدى إبراهيم شعورًا بأن نابلس مرتكز أو بيت، وفلسطين مجال تأثير وتفاعل، ولكن الأمة العربية، من نافذة مصرية (قاهرية) هي المدى الطبيعي الذي يسعى إلى امتلاك ناصيته، ولهذا نجده – على رغم من حياته في بيروت لسنوات ليست قليلة (ثماني سنوات تكاد تكون متصلة) لم يلق بجذور موهبته الشعرية فيها، ولا تجاوزت علاقاته بأدبائها وشعرائها مستوى الصداقة الشخصية إلى الإعجاب الفني والقدوة، وبهذا يمكن اختصار حركته في اتجاه خارج موطنه فلسطين، أنه إما إلى مصر (اسماعيل صبري وشوقي) وإما إلى التراث (المتنبي والبحتري وأبي تمام وابن الرومي وأبي نواس والمعري) وهؤلاء هم أساتذته الحقيقيون، فقد كانت المدرسة المهجرية في عز سطوعها، وكان الشابي أعظم أصدائها في المشرق، ولكنه لم يركب تيار الجديد بهذا المعنى الذي أرادوه، ولعل أديباً شاعراً من فلسطين، في أية مرحلة، لم يهرع إلى "الجديد"

(١) انظر نص المقال بكامله : الكنوز – ص ٣٢٨، وانظر رسالة إبراهيم إلى فدوى من القدس بتاريخ ١٥نيسان ١٩٣٩– هذا ما لزم – ص ١٢١ .

بأي معنى، في أي عصر، تجاوباً مع تقاليد بيئته، وموروثه الثقافي، والطبيعة الصراعية التي تبدو في البيئة الثقافية الفلسطينية، وتفرض على العربي الا يثق في كل مستجلب من وراء البحار، ولا يرحب بغير ما يتوصل إليه هو بجهده (في علاقته بتراث امته) وبإرادته الحرة في التلاحم مع بني قومه خارج فلسطين، وهذا كما بدافع الموقع، فإنه بفعل الحوادث التي تعرض لها الموقع ذاته ما بين الحروب الصليبية، وإلى اليوم.

في كتاب المثقف الفلسطيني الدكتور كامل السوافيري (بعنوان: الأدب العربي المعاصر في فلسطين ١٨٦٠-١٩٦٠) قسم الظاهرة الممتدة إلى موجات أو مراحل، وسمى الفترة التي نشطت فيها موهبة إبراهيم "المرحلة الثالثة"، وحددها زمنياً ما بين ١٩٢٦ - ١٩٤٧، وفي رأيه أن هذه المرحلة أشد فترات التاريخ الفلسطيني الحديث خطرًا وتأثيرًا في ما جاء بعدها، لأنها شهدت (عام ١٩٢٢) صدور صك الانتداب البريطاني عن عصبة الأمم، وقد أدمج فيه وعد بلفور وأشار إليه في ديباجته، واعتبرت بريطانيا مسؤولة عن تنفيذه، فكان هذا الانتداب - كما يصفه السوافيري: "أسوأ وثيقة حكمت بمقتضاها أمة"، وكان المطلوب تحويل فلسطين العربية إلى دولة يهودية، بتدرج ولكن دون تمهل، "ولكن جهاد عرب فلسطين أرجأ تحقيق المؤامرة الصهيونية البريطانية ثلاثين سنة من ١٩١٧ إلى ١٩٤٧"[(١)].
وفي هذه الثلاثين سنة سنجد جهاد القلم يمتزج بجهاد الدم، فما من شاعر أو أديب في هذه الفترة، وحولها، إلا وقد عرف السجن والنفي، أو واجه الاغتيال، أو سعى إلى الشهادة، فكأن التصدي والبذل "ضريبة" فلسطينية واجبة الأداء، إذ واجهوا هذا إبان الحكم التركي (حكم على الشيخ سعيد الكرمي بالإعدام سنة ١٩١٥)، ويكفي أن نشير إلى ما يعرف بثورة البراق (١٩٢٩) وهي تشبه في أسبابها وأهدافها - من الوجهة الصهيونية - الانتفاضة الثانية (انتفاضة الأقصى) التي نعايشها الآن، وبدات أحداثها في ٢٠٠٠/٩/٢٨ حين اقتحم حرم المسجد أحد الساسة اليهود، الذي أسلم إليه قياد الدولة بعد هذا، وقد تصدى له شعب فلسطين. أما في ثورة البراق (وهو ما يعرف عند اليهود بحائط المبكى) فقد اشتعل الصدام عدة أشهر، وأصدرت المحاكم البريطانية في فلسطين أحكاماً بالسجن على نحو (٨٠٠) عربي لمدد مختلفة، وفرضت غرامات فادحة على بعض

(١) الأدب العربي المعاصر في فلسطين - ص ٥٧، ٥٨.

المدن جمعتها بالقوة، وأحكاماً بالإعدام على عشرين عربياً، خفف الحكم عن سبعة عشر منهم، ونفذ شنقًا في ثلاثة في سجن عكا، صبيحة الثلاثاء ١٧ يونيه ١٩٣٠، وهم الشهداء: فؤاد حجازي من صفد، وعطا الزير، ومحمد جمجوم من الخليل[1]، وقد وصف إبراهيم ذلك اليوم في واحدة من إبداعاته النادرة، وهي قصيدة: الثلاثاء الحمراء.

إن الحياة الثقافية هي التي تعنينا بالطبع، وإن تكن متصلة بغيرها من الحيوات. يشير السوافيري إلى أمرين متعارضين في تلك المرحلة، فقد شعت على فلسطين نهضة ثقافية غامرة، وانتشرت المدارس في أرجاء فلسطين، وعرف أبناؤها طريقهم إلى الجامعات خارجها، كما كثرت المطابع والصحف والكتب والمكتبات..الخ، غير أن بريطانيا بتوليها الانتداب أدارت المدارس العربية الحكومية إدارة مباشرة، في حين تركت للمجلس الملي اليهودي إدارة المدارس اليهودية الحكومية[2] وقد عمل هذا على انتشار الوعي بأهداف الانتداب وطريق الخلاص، كما أذكى الصراع العربي/ الصهيوني، مما وسع من دائرة الشعر الوطني، وأيقظ الشعور القومي، وهذا يمثل منحنى نوعياً مهماً في تطور الشعر الفلسطيني الحديث. ويتضح هذا حين نستعرض أسماء الشعراء المتعاصرين في المرحلة ذاتها، فكان هناك من الشعراء الشباب في الثلاثينيات:

١ - إبراهيم طوقان: (١٩٠٥) من نابلس.

٢ - عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى): (١٩٠٧) من طولكرم.

٣ - مصباح العابودي: (١٩٠٨) من طبرية.

٤ - مطلق عبد الخالق: (١٩١٠) من الناصرة، ومات شاباً (عام ١٩٣٧) في حادث قطار بمدينة عكا.

٥ - برهان الدين العبوشي (١٩١١) من جنين.

٦ - عبد الرحيم محمود: (١٩١٣) من قرية عنبتا - قضاء طولكرم.

٧ - فدوى طوقان: (١٩١٤) من نابلس.

٨ - سعيد بن جرجس العيسى: (١٩١٥) من يافا.

٩ - محمود سليم الحوت: (١٩١٧) من يافا.

(١) الأدب العربي المعاصر في فلسطين - ص ٦٢ .

(٢) الأدب العربي المعاصر في فلسطين - ص ٦٧ .

فهذه خارطة فلسطين الشعرية، في مدى قصير اعتمدنا فيه على تاريخ الميلاد، وقد دل شعرهم على محور مشترك (وطني قومي) وإن اختلفت أهداف القصائد وأساليب القول استجابة لسياق الأحداث وموقع الشاعر منها، فمنهم من كان ينازل العدو ويقول الشعر (عبد الرحيم محمود والعبوشي) ومن يشحذ الهمم ويعبئ المشاعر في المحافل والصحف (إبراهيم طوقان) ومن اخذ موقع الدفاع وإعلان الأسى لما جرى، بعد أن جرى (مطلق عبد الخالق) ومن يذكي جمرات الثورة المختمرة تمهيدًا لجولة اخرى (وهم كثر منهم فدوى ومحمود الحوت) فإذا أضفنا إلى هؤلاء جميعًا جيل الشعراء التقليديين، الذي سبقهم، (وهذا يظهر مدى النقلة التى عرفها الشعر الفلسطيني في الثلاثينيات) وعرفنا الجيل التالي لهم، وفي صدارته الشعراء:

١ - علي هاشم رشيد: (١٩١٩) من غزة.

٢ - حسن البحيري : (١٩١٩) من حيفا.

٣ - كمال ناصر: (١٩٢٥) من بير زيت.

٤ - محمود نديم الأفغاني: (١٩٢٦) من يافا.

٥ - هارون هاشم رشيد: (١٩٢٧) من غزة.

٦ - معين بسيسو: (١٩٢٧) من غزة.

٧ - سلمى الخضراء الجيوسي: (؟) من السلط، وعاشت في القدس وعكا.

٨ - سميرة أبو غزالة: (١٩٢٨) من نابلس.

٩ - الدكتور رجا سمرين: (١٩٢٩): قرية قالونيا من أعمال قضاء القدس.

١٠ - دعد الكيالي: (١٩٣٠): مدينة الرملة البيضاء.

لقد اقتصرنا على أسماء الشعراء الذين ولدوا في العشرينيات وحتى عام ١٩٣٠، مفترضين أنهم سمعوا شعر إبراهيم، الذي توفي عام ١٩٤١، أو أنهم حين بلغوا سن القراءة والتطلع إلى الشعر، كان صوت إبراهيم في فلسطين لا تزال أصداؤه تجوب المكان. وقد أردنا من ذكر هؤلاء جميعاً - جيل إبراهيم، والجيل التالي مباشرة - أن ندلل على ازدهار الشعر، بكثرة الشعراء، وباختلاف أساليبهم، وبحرصهم على الانتماء إلى الوطن، الذي تحول بعد جيلهم إلى قضية، ورسالة، وجهاد.

إن حجر الزاوية في هذا الإجمال للجغرافيا الثقافية لفلسطين، يختصرها القول بأنها القلب نفسه، كما أنها في القلب العربي، وكما رأينا فإن للقلب ميزة التوسط، والقدرة على الانتشار، ولكنه في موقع مكشوف، مستهدف، فبقدر ما أنه مؤثر مباشر بقوة في منحة الحياة، وضروري لها، فإنه ضعيف في الدفاع عن نفسه إذا ما داهمه خطر خارجي. لن نحاول أن نفرض هذا المنظور العام على مسيرة إبراهيم – وقد حذرنا أنفسنا في مطلع هذه الفقرة من الاستجابة لمثل هذه النوازع – ونكتفي بتسجيل بعض "وقائع" تعرف بنشاطه وامتداده، وهو يراسل – مبكراً جداً – صحفاً في عواصم عربية مختلفة، مثلاً:

- **قصيدته عن عبد الكريم الخطابي (بطل الريف) نشرت بجريدة الشورى، بمصر سنة ١٩٢٥ وهذا أول نشر يجاوز فلسطين.**
- **قصيدته عن زلزال نابلس – نشرتها صحيفة البرق – التي انشأها الأخطل الصغير – بيروت ١٩٢٧/٧/٢٦ .**
- **ظهرت له مقالات بجريدة الأضاحي – بدمشق – كانون الأول (ديسمبر) ١٩٢٨.**
- **نشرت مقالته الأولى بمجلة كوكب الشرق – القاهرية أيام تخرجه في الجامعة الأميركية – تحديداً في ١٩٢٩/٣/٥ .**

ولا نغفل أنه كان يعيش في بيروت، ويراسل القاهرة على أمل العمل محرراً في إحدى صحفها.

هذا النوع من تكرار البدء، وعدم الاطمئنان إلى ما تحقق، هو ثمرة لأعصاب مرهقة، وحياة غير مطمئنة، بالطبع لم يكن غياب اطمئنان إبراهيم اقتصادياً، فقد كان أهله من ذوي الوفرة دائماً، ولكنها طبيعة المرحلة (سياسياً) وطبيعة شخصيته التي لم تتعود كبح الجماح، فأوقعت نفسها في تناقضات حيناً بعد حين: هذه فقرة من رسالة شخصية بعث بها إبراهيم إلى صديقه عمر فروخ، محررة بتاريخ ٢٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٢ – حين كان معلماً بالقدس، أعقاب انصرافه عن العمل بالجامعة. تقول الفقرة:

«حضر الملك فيصل إلى القدس. واحتفلت بمقدمه البلاد. شاطرين يا أخي.. النكتة أن المندوب السامي دعاه مع أمين الحسيني وكاظم باشا على حفلة عشاء، ورفع المندوب كأسه

(فيها خمر أو كازوز أو ماء – مش مهم – ولكن رفع الكأس) وقال: نشرب نخب الملك. فرفع الحاج أمين كأسه وكذلك المسلم الجليل موسى كاظم، رفع كأسه وشربوا النخب، ونسأل أي ملك عنى المندوب. ونسأل عن موضع النخب في دعوة ملك مسلم عربي»[1]

إن العين الفاحصة لم تفلت المفارقة، وقد وصفتها وتعقبتها في كافة جوانبها الدينية، والسياسية، فهل الملك المقصود هو فيصل، أم ملك بريطانيا الذي يدير المندوب السامي فلسطين باسمه ويطبق قوانينه ؟!.. وهكذا. ولكن هذا لم يمنع الشاعر أن يدعو "فيصل" نسر الملوك، وأن يرثيه رثاءً حاراً ويمجد بطولته بعد عام واحد من حدوث هذا الموقف. ونضيف إلى ما نعنيه هنا أن الشاعر المهتم، بل المنغمر في هموم السياسة وتوقعات ألاعيبها الخطرة، كان لديه ما يشغله في تفسير هذا المشهد عن قضية شكلية، وبخاصة أن إبراهيم نفسه لم يكن متديناً من الناحية السلوكية، بل إنه يلوم أولئك الذين يفسرون مجريات الحياة الواقعية على أنها هبة أو عقوبة من الله (سبحانه). تحت عنوان: "ومن العلم ما قتل"، وعنوان فرعي: «سبب نكبة طبريا» كتب إبراهيم:

«ليطمئن العلماء، فأنا سوف لا أذكر سبباً طبيعياً أو سماوياً الآن، الأمر أبسط من ذلك، كنت راكباً في سيارة، فمر بنا سرب من النساء سافرات، يداعب النسيم الوافد مناديلهن الشفافة، وإذا بالحوقلة ترتفع من ورائي، وما عتمت أن تحولت إلى شتائم. التفت فإذا بخطيب القوم يكاد الزبد يخرج من شدقيه، وتكاد عيناه أن تفر من رأسه. قلت له:

– ما المسألة ؟

فأجابني بصوت قاصف:

– أتعرف السبب في نكبة طبريا ؟

قلت: لا

قال: هذا هو السبب.

أشار بيده إلى سرب الظباء، ثم تابع كلامه:

– السفور سبب النكبة !!

حقيقة يا ناس: ومن العلم ما قتل !!» .

---

(1) شاعران معاصران – ص ١٢٩، ١٣٠.

إن إبراهيم الذي لم يحدد تاريخ هذا الحوار، ولا مكانه، ولا نوع هذه النكبة التي أصابت طبريا، كان، بمقدرة أديب يعرف جيدًا طرائق المعنى وأسرار أهداف الكتابة، يحول الاهتمام إلى المغزى، إلى الموقف الفكري، أو الغياب الفكري الذي يدل عليه هذا التعليل[1]. فإذا تأملنا مفردات الصياغة: فالنساء "سرب"، ارتبط تراثياً بالظباء، ولا يقول "ما لبثت" وإنما "ما عتمت"، وكلام المحوقل لا يختلف عن العتمة. ولم يقل:"عيناه جحظتا"، وإنما "فرتا" بالفعل، فعبارته العمياء لا تصدر عن رأي ولا رؤية، وهكذا كان صوته "قاصف"، له فعل التدمير، وكانت "النكبة" آخر الكلام. ويا لها من نكبة !!.

****

(١) من المحزن أن مثل هذه التعليلات لا تزال سائدة إلى اليوم، فمنذ نحو شهرين (مارس ٢٠٠٢) انهارت بناية في مدينة دمياط كانت خالية من السكان لسوء حالها، ولكن محلاً لتزيين النساء (كوافير) كان يعمل، وكان في هذا اليوم مليئاً بالعرائس والنساء من اهلهن حين انهارت العمارة فقتلت الجميع تقريبًا، ووجد من خطباء الجمعة فى مصر (وربما في دمياط نفسها فما احب أن اتذكر) من شمت بابناء وطنه واستهان باحزان البشر، فراى أن المراة التي تذهب إلى الكوافير تستحق هذا المصير، وأن الله عاقب هؤلاء النسوة !! إنه لم يسال نفسه سؤالاً بدهياً: ولماذا لم يعاقب إلا هذه المجموعة المحدودة البائسة من نساء دمياط ؟ وفي فلسطين لم يسال المتحرج نفسه: ما علاقة السفور بطبريا ؟!



٤ - ما يبدو من الشاعر.. لأخت شاعرة

«إبراهيم ← فدوى.. وبالعكس»

لا اختلاف على أن ما يبدو من الشاعر - أي شاعر - وما يبقى، وما تطلبه الأزمنة الآتية هو شعره، أما شخصه (الفاني) فإنه غير مطلوب لذاته. هل نستطيع أن نجد في هذا تسويغًا لمن أعلنوا "موت المؤلف"، حرصًا على تجريد النص من كافة ملابساته وظروفه الخارجية، بما فيها "شخصية" مؤلفه ؟! هل يصح قياس هذا على علاقة عسل النحل، بنحل العسل، إذ أن ما يعنينا (تماماً) هو الحصول على الناتج، ولا يعنينا "شخص" النحلة في شيء، لأن معرفتها لن تضيف شيئًا إلى هذا العسل في طعمه أو لونه أو فائدته ؟! ستنطوي الموافقة على خدعة أو غفلة، لأننا في مثل النحل لا نستغني عن سلالته، ولا عن نوع الأزهار التي استمد رحيقها، قد يبدو هذا متحققاً في تفحص العسل ذاته، ولكنه لم يكن كذلك إلا بعد معاينة الأمر على الطبيعة. على أن الشاعر يختلف عن النحلة، وإن كان كلاهما يجمعان أنواعاً من الرحيق يتوليان إنضاجها على وتيرة ونظام، لتستحيل شيئاً آخر فيه شفاء للناس، فالشاعر يملك إرادته، ويملك حق الاختيار، وتتجلى له بدائل، ويرقب الصدى عند الناس ويرتب عليه موقفاً أو مواقف أخرى. ومن المسلم به أن المشهد الذي يغذي الحواس جميعاً، أو يشغل أكثر من حاسة هو أقوى تمكناً في النفس واستقراراً في الذاكرة مما يلامس حاسة واحدة، وهذا الأمر يصب في أهمية أن نتملى صورة الشاعر ونحن على مشارف الدخول إلى عالم شعره. إن اللحظة الخاصة المميزة التي تنبثق منها "بادرة" القصيدة، ليس من شرطها أن تظل "حاكمة" للقصيدة، مهيمنة على مسارها (وهذا ما تؤكده دراسات متعددة اهتمت بسيكولوجية الإبداع[1] من ثم فإن خارطة حيوات الشاعر (بصيغة الجمع) لن تكون صورة مطابقة لحيوات قصائده التي تختلف صورها ما بين قراءة وقراءة، وتتكشف أسرارها ما بين منهج وآخر، مما يعني أن مظنة التكرار غير

---

(١) من المهم الإطلاع على "اعترافات" الشعراء، وتصرفاتهم تجاه قصائد سبق نشرها مثل أوراس لعبدالمعطي حجازي، وأغنية ولاء لصلاح عبدالصبور، وانظر أيضاً شفيق جبري في «أنا والشعر» ثم دراسات السيكولوجيين، وفي مقدمتها دراسة مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني.

واردة، فلن تكون المعرفة بهذه الحيوات الأولى مغنية عن الحيوات الأخرى، وكذلك العكس، كما لن تكون قراءات القصائد مهما بذل فيها من جهد إلغاءً لعنصر "الوجود" الإنساني، المتجسد في شخص الشاعر وضرورة أن نصاحبه ونودّه، لننفذ عبر هذه المعرفة إلى قصائده، لا ندعي بأن هذه الصحبة قد وضعت مفاتيح تلك القصائد في أيدينا، لأننا نعرف أن مفاتيح تلك القصائد متضمنة فيها، وإنما لأن هذه الصحبة تجعلنا أكثر اطمئناناً وثقة بالموضوع الذي نتحدث عنه، حقاً إنه خارج الذات، ولكن كم يبدو تعسفاً أن نغفل أو نتجاهل العرق (العميق) الواصل بينهما، لمجرد أننا لا نراه بالعين المجردة. يستحق منظر الأجمة الملتفة أن يستأثر بأنظارنا، غير أن المعرفة بمصدر الري فيها، وهل يأتي من مطر السماء، أم من مخزن جوفي كامن تحتها، سيفسر لنا جانباً من أسرار هذا الجمال وتقلباته ومواقيته..

من الجهة الأخرى سنجد وعياً بما هو مطلوب للمعرفة بشاعر، بما يدل على درجة من الانتقائية الواعية التي لا تتفحص الصورة في ذاتها قدر ما تبحث عن مخايل مبكرة، تبرعمت وتفتحت وقدمت براهينها فيما بعد، وكأن هذه الانتقائية تجعل من النتيجة دليلاً على وجود المقدمات وتأكيدها. (والمفترض عكس هذا) وهنا تكون لنا وقفة مع أول كتاب اتخذ من إبراهيم وشعره موضوعاً، كتاب "أخي إبراهيم" الذي ألفته شقيقته الشاعرة فدوى عبدالفتاح طوقان عام ١٩٤٦ [1]، أي بعد رحيل الشاعر بخمس سنوات. نستطيع أن نراقب ماذا تستبقي ذاكرة أخت محبة من معايشة أخيها بعد رحيله بهذه المدة، غير أن الأهم: ما يعنيه هذا بالنسبة لشاعرين، ومدى دقة الرصد والوصف للعوامل المؤثرة والتوجيهات الخلاقة. بدء الكتاب ترويه الشاعرة فدوى عن أمها، التي لن تكون أقل اهتماماً بما يؤصل في ولدها الاستعداد للشعر، فقد:

- «كان إبراهيم لعوباً إلى حد بعيد.. كأنما كانت نفسه تضيق بإهابه، فلا يهدأ ولا يستقر».

- "وإنني لأمثل في خاطري، ذلك الشيخ الوقور، جدي لأبي رحمه الله، متربعاً في كرسيه العريض، مشتملاً عباءته، وإلى جانبه حفيده الصغير إبراهيم يتقارضان من الشعر والزجل والعتابا ما يعيه قلباهما."

(١) "أخي إبراهيم" يحمل رقم ٦ في "سلسلة الثقافة العامة" – شركة الطباعة اليافية المحدودة.

- بعد الحيوية السلوكية المفرطة، والميل إلى حفظ الكلام المغنى الموقع، يأتي حس الإيقاع متصاعداً من مكمنه الفطري، تمليه سليقة متميزة، وهنا يتوقف سيل ذكريات الأم، ليكمل خيال الأخت رسم الحضور الشعري، فمن المؤكد أنها أقدر على أدائه:

- «وإنني لأمثل إبراهيم في خاطري، كما يمثلونه لي، واقفاً أمام جده، يرتجل ما ينقدح عنه فكره الصغير يومئذٍ، من قول يرسله في وصف حادث حدث في البيت، فيه نكتة أو طرافة، وذلك في ألفاظ تكاد تكون موزونة مقفاة، يقلد في ذلك ما كان يستظهره في المدرسة من شعر، أو ما يعيه قلبه من قصص «عنترة» و «أبي زيد الهلالي» و «سيف بن ذي يزن»، تلك القصص التي كثيراً ما أصغى إلى أمه وهي تقرؤها لجده لأبيه، في أمسيات الصيف الجميلة أو في ليالي الشتاء الطويلة ».

هكذا تتجلى مخايل الخصوصية مبكرة، لا يفلت منها أن نعرف أن جدته لأمه كانت تركية (والأتراك سادة البلاد ذلك الوقت) غير أن الكلمات تشق طريقاً وسطاً، فتجاري الميل العربي العام إلى استحماق الأتراك بأن تصف مطاردات تلك الجدة لحفيدها وتخليطها اللغوي، ولكنها - من جانب آخر - تذكر مقدرة إبراهيم المبكرة على إنشاء الشعر «سواء أكان ذلك الشعر عربياً أم تركياً»، وهكذا تتأكد له أيضاً مقدرة الخطابة.

هكذا تبدو سنوات التنشئة الفطرية التي لا اختيار له في توجيهها، إذ لا يملك عنها حولاً، كما لا نملك نحن عنها مصدراً آخر، فكل من تعرض لها نقل عن فدوى، ولها هذا الحق، ولعل إبراهيم نفسه، في ما كتب عن طفولته، لم يزد عن هذا كثيراً، وإن يكن توغل في كينونته إلى زمن تكوينه ليفسر جانباً من محدودية الاستطاعة. في إحدى رسائله إلى صديقه عمر فروخ قال:

- «وأما المرض فهو كالعمر والرزق والتوفيق والفشل، في هذه الحياة يسير الإنسان فيها ولا يخير، ويلاقي حظه معها إما سيئاً وإما حسناً، وأنا من بين إخوتي الباقين (وعددهم تسعة) حملت بي الوالدة أم أحمد إثر مرض خطير كان أشرف بها على الموت، فكنت أنا في أحشائها عندما كانت هي في دور النقاهة، وأعضاء جسمها وقوتها بوجه العموم ضعيفة، فجئت (مركّبا) على مرض وضعف».

أما هذا المرض وذاك الضعف فقد أديا إلى: صمم في الأذن اليمنى تنز صديدًا منذ صغره، وقرحة في معدته، واستعداد في أمعائه لأنواع الالتهاب.[1] المهم – ونحن بصدد الطفولة – أن الشاعر عانى الوجع الموغل الملح (الأذن) كما لازمه كدر المزاج لسوء عقبى تناول ما يشتهي من طعام أو شراب (المعدة والأمعاء) وإذا كان المرض الأول قد طبع الطفولة، وصدر الصبا، فإن المرضين الآخرين وضعا قيوداً وأثقالاً على انطلاقات الشباب ورغائبه المتجاوزة، مما سيكون له أثر عكسي على سلوك الشاب، الذي أغرم بالشراب، وأدمن التدخين، وأحب أن يعرف بالصبوات، تعويضاً عن واقع أليم يرسل نذره بغير توقف، ولكنه لا يجد أذناً صاغية، لأنه كان قد أعطى المرض أذنه المعطوبة:

- "قال لي طبيبي يومئذ، وقد قارن بين لون دمي وبين نماذج من الألوان الحمراء مطبوعة على بطاقة بين يديه:

- عندك فقر دم.

- الغني هو الله، ثم ماذا ؟

- وفي الإمكان أن تكون المعالجة بإبر تحتوي على خلاصة الكبد، وهذه الطريقة بطيئة، ولكن طريقة نقل الدم إليك أسرع.

- أرجو ألا يكون مع المستعجل الزلل في هذا المقام.

- الطريقة مجربة مضمونة.

- والدم ؟!

- نبحث عن شخص يبيعك من دمه !

- ومتى كان للدم عندنا ثمن ؟ ولكنها على كل حال تجارة رابحة إن شاء الله، وعسى ألا أعود منها بصفقة المغبون"[2]

---

(١) شاعران معاصران: ص ١٧، ١٨، ١٩، وسنرى في ما كتبته فدوى عن أخيها ما يكاد يكون تجاهلاً تاماً لمرضه – إنها – بالأحرى تصور مدى رعايتها له وحرصها على حراسة نومه وراحته – انظر: رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى: هذا ما لزم – مقدمة المتوكل طه : قراءة في الرسائل – ص ٢٤ خاصة.

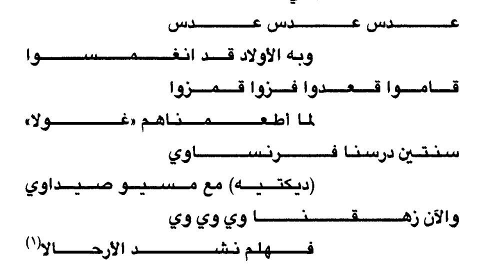
(٢) شاعران معاصران : ص ٢٥، ٢٦.

تبدو المفارقة حادة جداً، بين وصف المرض، ووصف العلاج. التوجع واضح في الأول، والأمل يبرق في الآخر، غير أن التسليم القدري ماثل فيهما معاً. ويختص المشهد التصويري الأخير بإبراز القدرة والرشاقة في صنع الحوار، كما يتجلى النضج اللغوي ورصانة التعبير.

هكذا منذ البدء تتراجع كفتان تعمل كل منهما على تعطيل الأخرى، أو محوها: الذكاء واللماحية والمرح المنبئ بقوة الحياة واتساع الحافظة والقدرة على الخطابة والتطلع إلى الشعر – و: صحبة المرض المستمرة، المرض المقترن بالألم، المنبعث مما لا يمكن احتماله فضلاً عن تجاوزه، ولعل هذا يعلل المساحات الزمنية الخالية من الشعر، أو تكاد، وهذا واضح تماماً في ما بين عامي ١٩٣٥، ١٩٣٩، ففي ديوانه المرتب زمنياً نجد قصيدته "مرابع الخلود" التي شارك بها في الذكرى الألفية للمتنبي تحمل تاريخ تلك الاحتفالية، وقد اقامتها جمعية العروة الوثقى في الجامعة الأميركية ببيروت في ٣١ أيار (مايو) ١٩٣٥ – أما القصيدة التي تليها فهي مرثيته في زميله اديب منصور، وكان يعمل معه بإذاعة القدس واغتاله الإرهاب الصهيوني بقنبلة موقوتة خبئت بمكاتب الإذاعة، وتاريخ هذه المرثية ١١ أيلول (سبتمبر) ١٩٣٩!! من المهم أن نذكر أن هذه المساحة الزمنية الإذاعية لم تكن خلوًا من الكتابة، بل ربما كان الأمر على العكس – كما سنرى – غير أننا نتخذ من إنتاج الشعر مؤشرٌ على حالة مزاجية واقتدار على التركيز، والإنتاج الإبداعي، وليس مطلق الكتابة، هو المحك الذي لا يخطئ في هذا المجال.

لقد كان دخول المستشفى والانقطاع عن الحياة الاجتماعية يتخلل بإيقاع شبه ثابت أيام صحوه، وقدرته على ممارسة حياة يبالغ في أن تبدو عادية وصحية، حتى يصل بها إلى الطرف النقيض، حتى لتدفع به إلى موجة أخرى من موجات المرض. فكانت له سفرة إلى القاهرة، من أجل البحث عن الشفاء، وفي القدس، وفي بيروت كانت له في المستشفيات زورات متكررة، وإقامة غير قصيرة، فليس من المصادفة أن تكون أولى قصائده عن ممرضات المستشفى الذي عولج فيه ببيروت، حين أصبح طالباً بالجامعة الأميركية، وهي قصيدة "ملائكة الرحمة" (١٩٢٤) التي قدمت بطاقته الشعرية إلى جمهور الشعر في الجامعة، وفي العاصمة اللبنانية.

غير أننا إذا توقفنا عند ما تتذكره فدوى من أخيها، سنكون قصرنا في قراءة ما وراء الشعر، لأنها لا تريد أن ترينا من أخيها غير شعره في درجات نضجه. أما رسائل إبراهيم إليها، فإنها تمثل إضافة مهمة جداً تكشف عن وجه قد لا يتحمس الشعراء لذكره، وهو كيفية النظم، وما يراعونه عند تحويل تجربة القصيدة من مستوى "تخليق" الصور وانتقاء الألفاظ إلى مستوى التشكيل النهائي وضبط العلاقات لتأكيد وحدة التكوين. لقد أشارت "فدوى" إلى شيء من هذا في المدى الزمني (الطفولي) الذي يدل على "شيطنة" طفل مشاغب يتوق إلى صنع شيء غامض، فتقول عن فترة مدرسة المطران - المرحلة الثانوية - إن إبراهيم "بدأ يقرزم الشعر قرزمة" (!!) والقرزام: الشاعر غير الموهوب (الدون)، والقرزوم: - كما يقول لسان العرب - الخشبة التي يحذو عليها الحذاء (ما يطلق عليه الآن: القالب)، ومن المتوقع ألا يسجل إبراهيم في ديوانه أو يشير في رسائله إلى شيء من هذا، ولكن ذاكرة فدوى احتفظت بشيء من "القرزمة" الطريفة المبكرة. تقول:


عـــدس عـــدس عـــدس
وبه الأولاد قـد انغـمـسـوا
قـامـوا قـعـدوا فـزوا قـمـزوا
لما أطعـمـناهم «غـولا»
سنتين درسنا فـرنـساوي
(ديكتـيـه) مع مـسـيـو صـيـداوي
والآن زهـقـنـا وي وي وي
فـهلم نشـد الأرحـالا[1]

ومهما يكن، فهنا بداية دالة، حين نقرنها بأول ما قال شوقي، وأول ما قال حافظ، سيكون البعد السياسي واضحاً عند شوقي، والقلق الحياتي عند حافظ، والتمرد السلوكي والفني عند إبراهيم[2] سنمضي عن هذه الإشارة (المبكرة جداً) إلى إرشاد إبراهيم لأخته فدوى، وتوجيهها في صنع القصيدة، فلهذا دلالته على فهمه للشعر، وأنه يسترجع فيه

(١) عن مقابلة مع الشاعرة فدوى - اجراها المتوكل طه، واشار إليها في كتابه "الساخر والجسد" - ص ٤٩ .

(٢) ما ينسب إلى شوقي قطعة مطلعها: إفريقيا قسم من الوجود   في شكله اشبه بالعنقود.

وما ينسب إلى حافظ قوله في رسالة إلى خاله: ثقلت عليك مؤونتي   إني أراها واهية.

تجربته، المبكرة بوجه خاص، التي تمس اسس الإبداع، وفي مقدمتها الصواب اللغوي (النحوي والصرفي) ثم العروضي، فقد كانت رسائله الأولى من بيروت، إلى فدوى في نابلس تكاد تكون تصويبات معلم لغة عربية، يعنى "بالأسلوب" قبل "الشعر"، وبعض هذه التصويبات "اللغوية" ينم على معرفة دقيقة بما يجاوز وضوح الدلالة وفهم المراد، ثم تبدأ توجيهات التكوين، فينصح بكثرة القراءة (والحفظ) من القرآن الكريم، ومن الشعر، ولكن: اي شعر؟ إن اول حوار - عبر الرسائل - بين الشقيقين الشاعرين - عن قصيدة ابن الرومي الغزلية الشهيرة:

اجنت لك الورد اغصان وكثبان
فيهن نوعان: تفاح ورمان

وهي القصيدة التي وصف فيها جمال المراة بأنواع من الفاكهة، حتى أطلق بعض القدماء على هذه القصيدة "دار البطيخ" - (وتعني ذلك الزمان: سوق الفاكهة!!) - وقد اعجب العقاد بهذه القصيدة، واثبتها في مختاره من شعر ابن الرومي في كتابه عنه، وإن استخلص منها شره ابن الرومي للطعام، وشرهه للنساء

في نفس الوقت !! لا نستطيع ان نحدد هل كان إبراهيم الذي أرشد فدوى إلى القصيدة، ام انها - لسبب ما - قراتها فارسلت إلى أخيها تسأله عن الأصوب: "أجنت لك الورد" أم: "اجنيتك الورد؟؟" وفي هذه الرسائل المبكرة سنجد إبراهيم يكتب لأخته شروحاً للقصائد الغزلية بعبارة شديدة الصدق والدقة، ولكنها - مع صراحتها - تتجنب أي معنى مكشوف - ولا تتضمن كلمة واحدة غير لائقة. وهذا تعليقه على بعض عبارات في قصيدة ابن الرومي:

صدقن ما شئن: معناه نقول لهن فيصدقن ما نقول، ولكن مع هذه السلطة التي لنا (نحن الرجال) عليهن، لا نزال تصطادنا (تقنصنا) عيونهن، ويصير حبهن فينا إدماناً.

أنكى وأزكى: اي اشد نكاية واشتعالاً من النار في قلوبنا، هؤلاء النساء المخلوقات من ماء للطفهن، واللواتي الوانهن كالنيران (الخدود والشفاه الحمراء).

إذا ترقرقن: عندما يتلطفن معنا وتكون وجوههن مشتعلة بالشباب والنضارة لا يستطيع الإنسان إلا أن يبوح بسر حبه لهن، (ماء ونار).. اي أن الإنسان يتعذب ويبكي من لطفهن واشتعال شبابهن(١).

هذا نموذج من كتابة إبراهيم عام ١٩٣٠ (كان في الخامسة والعشرين) لأخته المراهقة الطالبة في المرحلة الثانوية (فدوى ولدت عام ١٩١٤ - فكانت في السادسة عشرة من عمرها تقريباً) المتعلقة بالشعر. والمهم أنه - في الرسالة ذاتها - بدأ مع أخته مرحلة تدريب الحواس على ملاحظة التغير في الطبيعة أولا، ثم في كل شيء، على أنه يرفد تدريباته العاطفية المصاحبة لشرح قصيدة ابن الرومي بأن يرسل لأخته مسرحية "مجنون ليلى" ويغريها بحفظ مختارات منها، ولكن المثير في أمر هذه المرحلة المبكرة من تدريب موهبة الشعر أن يرسل لأخته (بالبريد) الجزء الأول من ديوان أبي تمام، ويذكر أنه مشروح ومضبوط جيداً، وإن علق قراءتها له على حرية الاختيار ومقدرة الفهم !!

في رسالة بتاريخ ١٩ أيار (مايو ١٩٣١) يقرن اسم فدوى بوصف جديد: «أختي الشاعرة الماهرة فدوى» (٢)، ثم: يراجع معها إعراب بيت، ويرشدها إلى طريقة تبعد عنها ملل النحو وتقرب إليها قواعده: قراءة النثر مع الشعر، وهنا ينصحها بقراءة روايات المنفلوطي (ربما استكمالاً للتربية العاطفية أيضاً) وفي حين يذكرها بضرورة الاستمرار في حفظ شعر أبي تمام، يستخف بقصيدة نظمها شيخ معاصر، ويظهر أخطاءها العروضية، واللغوية، وصياغة عبارة إبراهيم تحدد مزاجه وشخصيته: "قصيدة الشيخ كلها أغلاط من أولها إلى آخرها، قصيدة أبرد من ذقنه، يخرب بيته ما أثقل دمه"!! ولا يترك القصيدة حتى يشرحها، فيكون هذا النقد (السلبي) سبيلاً إلى التقدم (الإيجابي) في تكوين ثقافة أخته الشاعرة الواعدة، بأن يفتح معها طريقاً إلى التعرف على ما دعاه النقد القديم بـ"وحدة النسج"، وما يعرفه النقد الحديث بالمعجم الشعري والحقول الدلالية، فقد قال الشيخ المذكور في تهنئته بمولود لابن عمهما داود:

---

(١) ينبه المتوكل طه في دراسته لرسائل إبراهيم إلى فدوى (هذا ما لزم - ص ٢٧) إلى أن إبراهيم كان يكتب لأخته وهو يعرف أنها محرومة من المدرسة، أي أنه يقوم عمليًا بتثقيفها وتعليمها وتوجيهها عن بُعد.
(٢) هذا ما لزم - ص ٥٩ - ٦٢ .

اهدي امـــيـــر العـــلا داود تهنئـــتي
بخـــيـــر نجل بشـــهـــر الحج مطلعـــه

يقول إبراهيم: كلمة (نجل) هنا لا تصلح، ولو قال (بدر) لكان وافق بين بدر وشهر ومطلعه، لأن البدر يطلع كل شهر، تعلمي يا شاطرة هذا السر في جمال الشعر، ولاحظي هذه الموافقة في القصائد المشهورة التي تحفظينها، وها أنا أعطيك مثالاً آخر عليه من الشعر الذي تحفظينه، قال ابن الرومي:

اجنت لك الورد اغـــصـــان وكـــثـــبـــار
فـــيـــهن نوعـــان: تفـــاح ورمـــان

تأملي في البيت قليلاً، تجديه كله موافق الكلمات: أجنت: من جني الثمر والزهر – اغصان: للثمر والزهر – كثبان: الأرض التي ينبت فيها الثمر والزهر – الورد: زهر – التفاح: ثمر – الرمان: ثمر. كل كلمة لها موافقة مع الثانية، كلها يتعلق بعضها ببعض".

ونمضي مع هذا النقد التطبيقي الواعي، الذي يذكرنا بنقد العقاد لشوقي في "الديوان" – وإن كان إبراهيم لا يزن بشوقي شاعراً في زمانه، ويصف كتاب العقاد بأن دافعه الحسد. وإننا إذ نراقب مرونة الفهم ودقة الملاحظة في هذا النقد، نراقب أيضاً كيف يتدرج في تنمية التدريب، وتكثيفه، حين يتخذ من النص نفسه مجالاً له:

" من آل طوقان سادات الزمان.. الخ..–

هذا البيت لا معنى له أبداً والبيت الذي يضحك هو هذا:

بالجـــد والخـــال والأعـــمـــام طاب كـــمـــا
في روضـــة العلم كم تحلو مـــراتعـــه

جد "واحد" وخال "واحد" وأعمام "جمع" كثيرون. انتبهي الآن إلى (التلزيق)، المولود له عمان فقط هما خليل وقدري، إذن فالجمع فاسد، ولكن له خمسة أخوال: أحمد، إبراهيم، يوسف، رحمي، نمر، فجعل الإثنين جملة أعمام، وجعل الخمسة خالاً واحداً، ولو قال: بالجد والعم والأخوال، يكون أقرب قليلاً إلى الحقيقة. ثم ما هي علاقة "روضة العلم"؟

نرجع إلى الموضوع الأول: لا يوجد موافقة بين ذكر الأقارب والعلم، كان الأصح أن يذكر مع (الجد والخال والعم) (الأب والأم) ولكن الشيخ طفيلي على الطبيخ، كما أنه طفيلي على الشعر. الحاصل قصيدة مسقعة، قولي لبندر (أخت إبراهيم، أم المولود الذي قيلت القصيدة بمناسبة مولده) تحرقها، لئلا يبرد الصبي".

إن نزعة التهكم وروح المرح التي تغلب على كتابة إبراهيم تجد متنفسها الحقيقي في مثل هذه الرسائل "الشخصية" التي يفترض أنها سيقتصر تداولها على أيدي أفراد محددين من أسرته، ولكن، لا التهكم والمرح، ولا خصوصية الرسالة أثرت سلباً في دقة النقد وسلامة الثقافة التي توجهه، كما وضح هذا في تحليله لقصيدة ابن الرومي، ولقصيدة هذا الشيخ المرتزق بالنظم. وإننا سنبني على هذه الأسس – في فقرة تأتي – تصوراً لرؤية إبراهيم النقدية، في ما يتصل بالشعر، وبفن الكتابة بعامة.

لا تزال في رسائل إبراهيم (من بيروت) لفدوى (في نابلس) بقية، تضيء مساحة من الشاعرين، وشعرهما، (وإن يكن إبراهيم شاغلنا)، لا نجد لها مكاناً إلا في هذا السياق. فقد كان إبراهيم في هذه الفترة من عام ١٩٣١ يقوم بالتدريس في الجامعة الأميركية، ويحيا حياة فيها الكثير من العبث والاسترسال مع الهوى، بدرجة تدل على ضعف الشعور بمسؤولية أن يكون "معلماً" لطلاب راشدين في مستوى الجامعة !! ليس من مهمتنا أن نخوض في أمور داخلتها المنافسة الوظيفية، أو الحسد والكيد العشائري، أو الاختلاف في التوجه السياسي. لقد كان شيء من هذا كله وراء خروجه (أو إخراجه) من الجامعة، كما لاحقه إلى بغداد، كما ذكرنا، ولكن – بعيداً عن هذا – سنجد الشاعر المنطلق مع هواه، الذي يجد عناء، بل عجزا عن ضبط أدائه، وتقدير مسئولياته بدقة، هو النموذج الذي احتوى شخص إبراهيم، نعرف أنه اختار لنفسه شخصية / قناعاً: الشاعر عباس بن الأحنف، ولكنه لم يشبهه إلا في نفرته من تبعية الشعر لأهل السلطان، ورفضه الوقوف بأبواب الكبراء، الشعر للحب، وللمشاعر، وللتعبير عن الذات تعبيرًا حرًا متحررًا من أية اعتبارات تتجاوز علاقة الشاعر وفن الشعر. أما في ما يتجاوز هذا فإن إبراهيم كان "بوهيمياً" ولولا أنه ينتسب لعشيرة ذات وقار وحضور وثراء وتقاليد، لعد من صعاليك

العصر الحديث وخلعاء المجتمع النابلسي !! في بيروت - في الفترة التي يكتب فيها رسائله لفدوى، كان قد أدمن الدخان والشراب، معانداً قدرات معدته، على الرغم من تكرار أزمته وتعرضه للموت، وكان قد عرف التسلل إلى البيوت المشبوهة في شوارع بيروت السرية، ولم "يضن" على دمشق بزورة أو أكثر. ويكفي أن نستعيد حادثة إقالته من إذاعة القدس، وكان يضطلع فيها بدور جد خطير، ولابد أنه كان يدرك أن من حوله - بعضهم على الأقل - يتصيد له ويريد الإيقاع به. ومع هذا الإدراك، حين شاع أمر القصيدة الفاضحة عن شهر أيار، شهر البجامات (!!) التي انتشرت بين الناس مطبوعة بأحرف الآلة الطابعة، تعمية وتضليلاً، وجد من يفتح درج مكتبه ويستخرج منه النسخة الأصلية للقصيدة، وهكذا كان الإحراج.. فكانت الإقالة !!.

ستذكر فدوى ما تريد أن تراه من أخيها، فهو في رأيها قد أقيل بسبب إذاعة قصة من تأليفه، كانت بعنوان "عقد اللؤلؤ"، توكأ موضوعها على خبر من كتاب "الاعتبار" لأسامة بن منقذ [1]. ولكن: أين الخطر في هذا ؟ تذكر فدوى أن "الأمانة" - ذكر هذا المعنى - كانت السبب، ويذكر غيرها أن بطل القصة كان يحمل اسم "أمين"، وأن السياق، والجو العام جعل هذا الـ "أمين" يتأوله البعض بأنه إشارة إلى مقصود حاضر هو: أمين الحسيني، ولما كان التنافس مشتعلاً، ودخانه تسود له وجوه، ما بين آل الحسيني وآل النشاشيبي، فقد غدت هذه القصة بمثابة موقف منحاز، وهذا ما لا يصح إقحام الإذاعة فيه. وعبارة فدوى تؤكد تعدد الجهات المتربصة بإبراهيم، في مقدمتها اليهودية، وسلطة الانتداب، غير أنها ترى أن التناحر بين الأحزاب الفلسطينية على قيادة النضال هو الذي أوقع بأخيها، إذ تقول: "وانتهت الثورة، وقامت الحرب العالمية، فكانت الرقابة، وما أدراك ما الرقابة. ومن قبل بعض المشرفين عليها يومئذ، قامت الدعاية السيئة، وقام التحريض ضد إبراهيم، واستطاع هؤلاء أن ينالوا منه ما لم يستطعه اليهود[2] !! فليسوا يهودا إذًا، وليسوا من الإنجليز أيضاً، لأنها تصف الوقيعة بأخيها بأنها كانت إشهاراً لسلاح في ظهره، أي من حيث لا يتوقع !! هكذا تريد فدوى أن ترى ما حدث لأخيها، وليس من الممكن

(١) انظر نص الحكاية كما جاءت في " الاعتبار ": الملحق رقم ٢ - آخر هذا الكتاب.
(٢) أخي إبراهيم - ص ٨١.

أن يكون هذا نفسه رأي إبراهيم، إذ كان يرى السلاح مشهراً في وجهه، ولم يكن في الظهر، ولكنه لم يعرف أبداً معنى الحذر، وإلجام الانفعالات والمشاعر الخاصة، كان يشعر بأنه قوي، وبأنه عبقري، وكفى بهذا دافعاً لأن يترك الهوى والسجية دون أي ترويض أو تحديد. ولم تكن هذه تجربة فريدة (على مرارتها) في حياة إبراهيم الوظيفية، فقد أحرج حتى ترك عمله في الجامعة للسبب نفسه تقريباً (مع اختلاف في الدرجة وليس في النوع) يشير عمر فروخ – صديقه الأثير – إلى جانب من هذا، فمنذ كان طالبًا لم يكن يتحفظ في إبداء ملاحظاته على بعض ما يقول أساتذته في محاضراتهم "بل كان يعلق على أكثرها أمام أصحابه وغير أصحابه، وإذا علمنا أن الذين كانوا يتحدثون إلى إبراهيم كثار، من الطلاب ومن الأساتذة، أدركنا مدى انتشار ملاحظاته ومدى تأثيرها[1] " بل يذكر إبراهيم في إحدى رسائله لصديقه ما يؤكد أن إدارة الكلية كانت تحمله (وحده) مسؤولية هذا الجو الملبد بالعبث والفوضى ومجانبة الالتزام بأخلاقيات الزمالة الجامعية، في عام ١٩٢٩ كان فروخ تخرج والتحق بالعمل مدرساً في نابلس، وبقي إبراهيم في بيروت لأداء السنة الأخيرة في الكلية طالباً (حدث تبادل مواقع بين الصديقين) من هنا يكتب له عما صارت إليه أحواله. يقول إبراهيم:

"دار الندوة (تفشكلت)، لا القوم قومي ولا الأعوان أعواني.. انقطاعي عن كل ما يقام من حفلات واجتماعات أدعى لراحة فكري وأجمل بي، فلا أنا عضو في عروة، ولا مبار في مباراة،.. نيكولي (يقصد هنا إدوارد نيكولي عميد الدائرة العلمية) طلب قصيدة "يا تين يا توت" في هذا الصيف، وعند قدومي حاسبني (وحدي) عليها، فأفهمته واقعة الحال وكيف أن هنالك عدواً مبيناً يريد الإيقاع بي، فكانت نصيحته لي هذه الجملة: Be careful even of your best friends (احترس حتى من أحسن أصدقائك) ففهمت أشياء لم تدر لي في خلد قبل اليوم[2] . وواقعة الحال التي لا نعرف مدى دقة إبراهيم في الإفضاء بها إلى عميد الكلية – كما يذكر هامش فروخ – أن قصيدة "يا تين يا

---

(١) شاعران معاصران – ص ٢٩.

(٢) شاعران معاصران – ص ٣١– وفي الملحق رقم ١– آخر الكتاب وضعنا نص هذه القصيدة العابثة التي شارك الأصدقاء الثلاثة في نظمها، وحمل إبراهيم وحده مسؤوليتها !!

توت" اشترك في نظمها الشعراء الثلاثة الأصدقاء من أعضاء دار الندوة، قبل أن "تتفشكل"، وهم: إبراهيم وحافظ جميل ووجيه بارودي، وكان رابعهم (فروخ) غادر بيروت للعمل،وهذه القصيدة" غزل في زميلتين سوريتين شقيقتين هما: ليلي وأليس تين، ولسنا نتوقع أن تكون هذه القصيدة "الجماعية" - ذات قيمة من أي مستوى (فكري أو فني) غير أن تناول زميلتين بقول يشيع ويتداول لا تقبله تقاليد المعاهد العلمية في بلادنا بأي حال، ويفترض أنه يدرك هذا، ومن المهم أن تستوقفنا إشارته إلى أن العميد استدعاه وعده المسؤول (وحده) وفي هذا اعتراف بزعامته للمجموعة، وأنه كان صاحب الصوت العالي فيها.

ونعود إلى تلك الخطة التي ارتجلها إبراهيم لتدريب قدرة أخته على ترويض المعاني والأوزان، ومواجهة الحالات المختلفة. لقد استمر في توجيه فدوى وتطوير مداركها في اتجاه المعرفة بالمصطلح البلاغي، إذ يأتي تعليقه على قولها في امتداح صديقة لأخيها:

قبس الآمال يهدي اليائسين
فكأن الليل والفجر المبين

"هذا تشبيه جميل جداً، وتركيبه قوي، لأنك جمعت في بيت واحد بين الليل وما يلائمه، وهو اليأس، والفجر وما يلائمه، وهو قبس الأمل (وهذا يسمونه التشبيه المركب) وفيه شيء آخر يسمونه (الطي والنشر) ولكي أدلك عليه وضعت الخطين بقلم الرصاص، وسأقدم لك مثالاً آخر. قال أبو نواس: يميت ويحيي بالوصال وبالهجر - لاحظي الموت مع الهجر والحياة مع الوصال"[1]

ويعقب على بيت لفدوى، فينكر عليها أن تستخدم تلك المفردات التي تواصى النقاد قديماً بأنها غير شعرية، وتفسد الأسلوب مثل: هذي، ذا، مذ، إذ، أيضاً. وحين تقول فدوى لصديقتها: "سيضيء دجوك"، فإنه يمزج الدعابة بالتعليم، ويستلهم روح ناقد خبير في تعقيبه، حين يكتب إليها: "يا أختي، لماذا تتركين الكلمة الخفيفة اللطيفة وتستعملين الكلمة اللي مثل كفوف أم حسن أبو خرمة بعد الجلي[2]، أعني: لماذا تتركين كلمة سيضيء ليلك، وتقولين: دجوك !؟ أعطي بالك يا فدوى ؛ هذه الكلمات هي أصعب شيء في الشعر،

(١) الكنوز - ص ٥٩ ، هذا ما لزم - ص ٩٤ .

(٢) يقصد الكلمة الخشنة مثل كفي تلك المرأة التي تتولى غسل أواني بيتهم !!

وتنقيتها تدل على ذوق الشاعر الفني... الموضوع الخشن تكون كلماته كبيرة ضخمة تملأ الفم، مثل مدح المتنبي وأبي تمام للأمراء ووصفهم للحرب، والموضوع النحيف يحتاج إلى كلمات نحيفة رقيقة، مثل الغزل ووصف الربيع والأزهار، ومثل مديح السيدة سارة. ولماذا نبعد ؟ إقرئي وصف الجنة والنار في القرآن، وانظري إلى الفرق بين كلمات الوصفين"[1]

في هذه الفترة ذاتها من التدريب العملي، دفع الشاعر بأخته الشاعرة نحو خطوة اختبار لا يستطيعها إلا من يملك مهارة عالية، وقدرة على تطويع القوافي والمعاني، وإلا تكشف نظمه عن تصنع رديء رداءة ذلك الشعر الذي وصفه إبراهيم بأنه تطفل !! فقد تعرف إبراهيم في مصايف بيروت على بعض الأسر الفلسطينية التي جاءت من حيفا لقضاء أشهر الصيف، منها السيدة سارة الخطيب، ولها ابنة (في العاشرة) اسمها رياض ذات جراءة وذكاء، وكانت سارة شاعرة، كما كان لإبراهيم علاقة صداقة بأختها سعاد (التي يقول عنها في رسالة بتاريخ ١٩٣٢/٢/١٦ إنه نظم لها ولعله يقصد: فيها - قصيدة: هواك جبار على القلب جار[2] وبالطبع كانت علاقته مع وجيه بارودي مستمرة منذ دار الندوة، وبرغم من حدوث خلاف طارئ، والآن انضمت زوجة وجيه الصغيرة إلى المجموعة، وهم جميعاً - رجالاً وسيدات ينظمون الشعر، وهنا يغري إبراهيم أخته بأن تتبادل القصائد الأخواتية (إن صح هذا التناظر مع الإخوانية) مع سارة، ومسرّة - زوجة وجيه، وقد تقبلت فدوى هذه النقلة المهمة، وصنعت أبياتاً، وتلقت ثناءً من أخيها، ومن السيدتين..

لماذا سكتت فدوى عن هذا الامتداد لعلاقات أخيها ؟ وعن تدريبه لها من باب أولى، مع أنها لم تضن عليه بأن تسجل أول "نقد" محسوب وجه إلى شعره، فحين هاجم أخوه أحمد، وصديق الأخ سعيد تقي الدين القصيدة التالية "لملائكة الرحمة" التي حظيت بالرضاء العام، جاءت عبارة مكتوبة على نسخة القصيدة من الشيخ أمين تقي الدين تقول: "روح شاعرة، ليتها في غير معاني اليأس، فالشباب واليأس لا يلتقيان، أما النظم فيبشر بمستقبل فيه مجيد"[3]، لم يكن هذا نقداً للشعر، وإنما للشاعر، لكنه رد إليه اعتباره، ولعل فدوى أرادت أن تؤكد هذا مجدداً.

---

(١) الكنوز - ص ٦٣، ٦٤.

(٢) نص هذه القصيدة - ديوان ابراهيم - ص ١٠٢ طبعة دار القدس.

(٣) أخي إبراهيم - ص ٢٢

٥ - أشعـــــار إبراهيم

من المسلم به – كرأي عام أدبي – أن أشعار إبراهيم طوقان تتجاوز ما يضمه ديوانه بكثير . قد تختلف الأسباب المعللة لهذا، كما تختلف الآراء في تقدير قيمة ما لم يضمه الديوان. . أما السبب فقد يكون مستوى الجودة، وهذا أمر مألوف، فما من شاعر تولى بنفسه جمع ديوانه إلاّ وشطب، وغيّر، وأضاف إلى آخر لحظة ممكنة . وهناك من يرى أن ما لم يتسع له الديوان هو في جملته مما لا يمكن أن يتسع له الديوان، ليس بسبب المستوى "الفني"، وإنما بسبب الاتجاه الأخلاقي، إذ هي أشعار أقل ما يقال عنها إنها من صبوات الشباب، أو هفوات الشباب، لا فرق . وإن بعضها مطارحات مع أصدقاء أشارت فدوى في كتابها "أخي إبراهيم" إلى أهمها، وأسمتها "مساجلات" وذكرت أنها كانت مع شاعرين من أصدقائه هما جلال رزيق، وأبو سلمى، وقد وصفت هذه المساجلات بأنها كانت غزلية، كما قالت إن مساجلات أخيها مع أبي سلمى خاصة نشرت في صحف فلسطين في وقتها[1].
وهنا نذكر أن المتوكل طه – الباحث الشاعر الفلسطيني – جمع في كتابه "الكنوز" ما تيسر له من آثار إبراهيم الشعرية والنثرية المنشورة بالصحف، والمذاعة عبر راديو القدس، ولم نجد فيها شيئاً من هذه المساجلات، إلاّ القليل جداً الذي لا يضيف شيئاً إلى المعرفة بإبراهيم أو شعره، وإن كنا سنجد قصائد أخرى يشار إليها في هذا الجزء .

ويذكر عمر فروخ – في مقدمة كتابه "شاعران معاصران"– أنه عاش مع إبراهيم ست سنوات في بيروت، وسنة في نابلس، وأخرى في بغداد، وأن المراسلة لم تنقطع بينهما (وكتابه يعطي الدليل على هذا) بل يذكر أن عنده مجموع شعره بخط يده، أو بخط أخيه الأستاذ أحمد طوقان، منقولاً عن نسخة بخط يده هو . ويقول أيضاً : إنه يعرف تاريخ نظم

(١) أخي إبراهيم – ص ٥٨ .

القصائد، وتطوره، "والملابسات التي أحاطت بمعظم قصائده"[1]، على أنه لا يلبث أن يعود إلى ما يمكن عده توثيقاً لمصادر شعر إبراهيم، فيقول عن "دفاتر إبراهيم" إنها ثمانية دفاتر، كان يدون فيها أشعاره، ثم يذكر أن ما سجله بهذه الدفاتر الخاصة به ضمّ بعضه إلى الديوان الذي أعده إبراهيم بنفسه، وأغفل بعضه، وبخاصة ما كان في الهجاء والمجون!! ثم يأتي "الاعتراف" الذي يحير الفكر، وينال من دقة الطرح للموضوع برمته، حين يذكر أن هذه الدفاتر لا تضمّ كل ما قاله إبراهيم من الشعر[2]. فهنا تتجمع المؤشرات لتؤكد أن بعض ما كتب إبراهيم من قصائد لا يعرف أحد مكانه، ما لم تظهر هذه الدفاتر الثمانية، يوثقها من يعرفون خط إبراهيم، ولعل هذا أن يكون ممكناً من الوجهة العملية، ومن الوجهة الفنية أيضا .. أعني : الرقابة !!.

أولا : الديوان

بين أيدينا من طبعات "ديوان إبراهيم" طبعتان، هما - حسب الترتيب الزمني لصدورهما :

١- طبعة دار القدس (بيروت) – صدرت في شباط (فبراير) ١٩٧٥، وقد تصدرتها مقالة شقيقة الشاعر : الشاعرة فدوى طوقان، تلك التي سبق صدورها في كتاب خاص بالعنوان نفسه : "أخي إبراهيم" – وأعقب القصائد دراسة بقلم الدكتور إحسان عباس تحت عنوان:"نظرة في شعر إبراهيم طوقان". وجملة صفحات الكتاب (٢١٦) صفحة من القطع المتوسط، انبسط الشعر على (١٧٨) صفحة منها، شملت (١٢٠) عنواناً لقصيدة أو مقطوعة . وقصائد هذه الطبعة مرتبة حسب التدرج التاريخي، الذي يحدد باليوم والشهر والعام أحياناً، ويكتفي بالعام أحياناً أخرى، ومن الواضح أن مصدر هذا الاختلاف في طريقة التوثيق الشاعر نفسه، إذ ترك "أصول" قصائده على هذا النحو[3]، وأول قصائد هذا الديوان (زمنياً) قصيدة : "ملائكة الرحمة" التي حملت التاريخ (١٩٢٤) وأضاف الهامش أن الشاعر دخل مستشفى الجامعة

---

(١) شاعران معاصران – ص ٥، ٦ .

(٢) شاعران معاصران – ص ١٠ .

(٣) سنتعرف على محاولتين لتحديد تواريخ نشر بعض القصائد في الصحف، قام بالأولى عمر فروخ في كتابه «شاعران معاصران»، وقام بالأخرى المتوكل طه في كتابه عن طوقان بعنوان «الكنوز» .

الأميركية في بيروت ليعالج من قرحة في معدته، وأن هذا كان أواخر ذلك العام . نستخلص أن الشاعر حين بزغ نجمه المبكر كان في التاسعة عشرة من عمره، وكان طالبًا في بداية دراسته الجامعية، وأن القصيدة صدرت عن تجربة شخصية مباشرة، وأن إعلان ميلاد الشاعر – بهذه القصيدة – اقترن بإعلان مرضه !! أما آخر قصائد الديوان المؤرخة فهي قصيدة "بلا عنوان"، وهي غزلية غنائية ترتد بفنه إلى مرحلة كان قد تجاوزها، وهي تحمل تاريخ (١٩٤٠) وقد توفي الشاعر في ٢ أيار (مايو) ١٩٤١، بعبارة أخرى ستكون هذه القصيدة نتاج مرحلة التدهور الصحي المؤثر في القدرة على التركيز واستجماع الانفعال . في أعقاب هذه القطعة عدة قصائد ومقطعات وصفت بأنها غير مؤرخة .

٢– طبعة دار العودة (بيروت) – صدرت عام ١٩٨٨ – وتصدرتها مقدمة قصيرة بعنوان "هذا الديوان" بقلم أحمد طوقان – شقيق الشاعر، ثم : تلك الدراسة المنوّه بها قبل :"أخي إبراهيم"، تعقبها دراسة الدكتور زكي المحاسني، بعنوان: "إبراهيم طوقان : في حياته وشعره، وشقاء بلاده بالصهيونية والاستعمار"، ثم يأتي "ديوان إبراهيم"، وجملة صفحات هذا الكتاب (٥٥٠) صفحة من القطع الصغير، شغلت دراسة الدكتور المحاسني نحو مائتي صفحة (من ص ٧١ إلى ٢٦٧) وانبسطت قصائد الشاعر ومقطعاته على (٢٨٠) صفحة (من ص ٢٧١ إلى ٥٥٠) . وقصائد هذه الطبعة أقل عدداً من سابقتها إذ تتوقف عند (٨٢) عنواناً لقصيدة ومقطوعة . وليس الاختلاف في عدد العناوين هو الاختلاف الوحيد، لأن ترتيب القصائد يختلف كذلك، إذ وزعت القصائد والمقطوعات حسب موضوعاتها، أو ما تعارف النقد القديم على وصفه بالأغراض، والطريف أن الديوان الذي اعتمد تقسيمه على موضوع القصيدة بدأ بإحدى عشرة قصيدة، لم يتصدرها عنوان يجمع شملها، فهي خارج القسمة، أو بعبارة أخرى : لا يستوعبها قسم مألوف، ولعل هذا التأبي، يعني – في ما يعنيه – قصور تقسيم الشعر إلى موضوعات أو أغراض . هذه القصائد الإحدى عشرة من عيون قصائد طوقان، وهي جميعها تتفجر من نبع الوطنية وتواجه الخذلان مهما كان مصدره أو مسلكه، وهي: الشهيد – الثلاثاء الحمراء – تفاؤل وأمل – إلى بائعي البلاد – اشتروا الأرض تشتريكم – يا رجال البلاد – فلسطين مهد الشهداء (في الفهرس : مهد الشقاء) – أطلقي ذاك العيارا – شريعة الاستقلال – الفدائي – حطين .

أما الأقسام (الموضوعية) التي حملت عناوين فهي :

سياسيات : (١٥) قصيدة وقطعة .

غزليات : (٢٣) قصيدة وقطعة .

متفرقات : (٧) قصائد.

رثــاء : (١١) قصيدة.

اناشيـد : (١٥) قصيدة وقطعة .

وبإضافة الإحدى عشرة قصيدة السابقة يكون المجموع : ٨٢ قصيدة وقطعة. وفي ما يتعلق بهذه الطبعة في تكوينها، وفي علاقتها بسابقتها، نشير إلى أربعة أمور:

الأول: أن كلمة أحمد طوقان التي تتصدر الكتاب تدل على أن هذا الترتيب – حسب الموضوعات – من صنع الشاعر نفسه، إذ يبدو أنه أحّس بمؤشرات اقتراب الرحيل فرأى أن يعد ديوانه للنشر حفاظاً على تراثه، فكانت هذه الصيغة المتحررة من تسجيل تاريخ كتابة القصيدة أو نشرها . تقول عبارة الشقيق : "فقد كفاني المرحوم إبراهيم مشقة الجمع، وعناء البحث بين مفرق الأوراق .. ذلك لأنه جمع ديوانه بنفسه .. وإنك لتجد بين مخلفاته دفاتر متعددة، كتبت في مناسبات متفاوتة في القدم .. ثم نقل – رحمه الله – تلك المجموعة المنقحة مرة أخرى، ولم تنج هذه المجموعة الثانية – أيضاً – من قلمه، بل أعمله فيها فحذف ما حذف، وأثبت ما أثبت. أما ما ستطالعه في هذا الديوان فهو بعينه ما كان سيطلع به علينا المرحوم إبراهيم، لو مد الله في أجله، وأشرف بنفسه على طبع ديوانه، وأما مجهودي – إن جاز لي أن أسميه مجهوداً لضآلته – فهو أني قد وضعت بعض الحركات لتسهل معها قراءة الشعر، وزدت أسطراً شرحت بها بعض المناسبات لمنفعة أولئك الذين لم يعاصروا القضية الفلسطينية منذ نشأتها" .

ويتأكد السبق لهذه الصيغة التي تبدو تالية، في إشارة وضعها ناشر طبعة "دار القدس" بعنوان "مقدمة" جاء فيها ما يدل على وجود طبعتين سابقتين للديوان كما أراده الشاعر نفسه (لم نطلع عليهما، ويمكن أن نعد طبعة دار العودة، بمثابة إحياء لهما) – وقد رتبتا بحسب الموضوعات . كما تسجل هذه المقدمة أن الشاعر كان قد استبعد من ترتيبه

المختار بعض قصائد "لم يشأ نشرها"، ومن حق القارئ والدارس أن يعرفها ليستقل في الحكم، "ولهذا نشرنا في الديوان عدداً كبيراً من القصائد التي لم ترد في الديوان الأول، بعضها ذو قيمة تاريخية، وبعضها ذو قيمة فنية .. ولعل أبرز ما تمثله هذه المحاولة أنها استطاعت إظهار الجانب الفكه الساخر في إبراهيم، على نحو لم تستطعه الطبعتان السابقتان."

الأمر الثاني : يتعلق بمبدأ تقسيم الشعر حسب موضوعات القصائد، ولا تثريب على إبراهيم في أنه أثر هذه الطريقة، فقد كان معجباً بشوقي، وكان هواه (الفني) مع رواد حركة الإحياء المعتزة بالتراث الشعري العربي، وتأخذ من موجات التجديد الوافدة بأطراف الأصابع، ولم يكن ديوان "الشوقيات" وحده المقسم حسب الموضوعات، فكذلك كان ديوان حافظ إبراهيم، . ولهذا التقسيم من يدافع عنه حتى من أولئك المرتكزين على "البنية"، حيث تفرض "بنية الموضوع" أساساً هيكلياً له طبيعة كلية تعمل على إدماج العناصر الجزئية المكونة للموضوع . ولكننا – مع هذا القبول – سنجد تجاوزاً واضحاً في وصف بعض القصائد، إذ كيف تعد قصيدة "مصرع بلبل" من قبيل الرثاء، لمجرد ذكر المصرع ؟ ولماذا لم تأخذ مكاناً إلى جوار "الحبشي الذبيح" وكلتاهما تنتهيان بمصرع الطائر ؟ وقد وضعت هذه الأخيرة بين ما يتنافر وهذه الأقسام المألوفة، واستأثر بوصف "متفرقات" التي تعني : ما لا يمكن تصنيفه حسب التصور المأثور للموضوعات .

الأمر الثالث : إنه انطلاقاً من التسليم بأن طبعة دار العودة – التي تعد "ثانية" في ترتيب ما بين أيدينا من نسخ الديوان، هي الأولى في الحقيقة، وهي الصورة التي ارتضاها الشاعر لديوانه، فإنه لا يصعب – بالمقابلة بين الصيغتين – أن نحدّد تلك القصائد التي تذكر طبعة دار القدس أنها أظهرتها، وكذلك لا يصعب أن نفترض الأسباب التي رأى الشاعر استبعاد هذه القصائد من الديوان من أجلها . ونستطيع أن نلاحظ – للوهلة الأولى – التخفف – إن لم يكن استبعاد – القصائد التي لا تدخل صراحة ومباشرة في قضية الشاعر الوطنية الملتهبة – قضية فلسطين – من هذا القبيل: قصيدتان تتصلان

بالشام : (ذكرى حمية أهل الشام وذكرى دمشق)، وثلاث قصائد تتصل بمصر : (سر الخلود وهي في رثاء سعد زغلول – تحية لمصر – وعتاب إلى شعراء مصر)، وبالنسبة للشخصيات غير الفلسطينية فإن الأمر خضع لاعتبارات أخرى أقرب لأن تكون فنية وسياسية، فقد استبعدت قصيدة "تحية الريحاني"، واستبقيت قصيدة رثاء عبد المحسن الكاظمي، (ربما لأن الكاظمي شاعر) . ومما احترز به الشاعر في استبعاده لبعض القصائد أن تبدو تكراراً لقصائد أخرى تدور حول ذات الموضوع (وإن يكن المبدأ النقدي أنه ما من قصيدة هي تكرار لقصيدة أخرى)؛ فقد أثبت قصيدة "السماسرة" : في طبعة دار القدس ص ١٥٦ وفي طبعة دار العودة ص ٣٣٥، ولكن قصيدة "إلى بائعي البلاد" استبعدت من طبعة دار العودة، على أن بعض القصائد استبعدت لضعفها الفني، مثل : "الزهرتان والشاعر"، وبخاصة عندما توضع إزاء : "مناجاة وردة" ففي الأخيرة توازن رهيف بين الشعر الخالص والفكر، إذ قرأ الشاعر الوردة قراءة على قدر من العمق والإحاطة حين أوصلها بحركة الحياة وقوانين الطبيعة التي لا تستثنى، في حين ظلت الأولى (الزهرتان والشاعر) بمثابة سؤال عابر معلق، لم يسبر قيمة التداعي وفلسفة الارتباط . ومن المهم أن نعرف أن الشاعر لم يستبعد أية قصيدة مما يتصل بالبيت الهاشمي، وما يحمل أشواقه (الدينية) إلى الحجاز . ومن القصائد المهمة (موضوعياً) قصيدة : "الردّ على رئوبين شاعر اليهود" وقصيدة "موسم النبي موسى" . ولعل ظروفاً وقتية عابرة دفعته إلى استبعاد هاتين القصيدتين .

الأمر الرابع : إن ما رددته مقدمة طبعة دار القدس في قولها "ولعل أبرز ما تمثله هذه المحاولة أنها استطاعت إظهار الجانب الفكه الساخر في إبراهيم على نحو لم تستطعه الطبعتان السابقتان" – يفتقد الدقة، فهذا الجانب الساخر يشيع في عدد غير قليل من القصائد التي آثرها بالذكر في مختاراته، بل إن السخر يصل حد التهكم اللاذع، ويبسط أثره على النص بتمامه، وليس في المعنى الجزئي أو الصورة الفنية وحسب، يتحقق في خمس قصائد أكثر مما يتحقق في غيرها، وهذه القصائد الخمس ليس من المصادفة أنها حاضرة بنصها في الطبعتين، فليس لطبعة دار القدس أن تعلن اكتشافها أو إعادتها إلى الحياة، لأنها موجودة في تلك النسخة التي أعدها الشاعر بنفسه، واعتمدتها طبعة دار العودة . أما القصائد (التهكمية) الخمس فهي :

١- أيها الأقوياء : ترتيبها في دار القدس ٨٩ ص ١٥٧ .

: ترتيبها في دار العودة ١٥ ص ٣٣١ .

٢- أنتم : ترتيبها في دار القدس ٩٥ ص ١٦٣ .

: ترتيبها في دار العودة ١٩ ص ٣٣٩ .

٣- ١٠٠٠ : ترتيبها في دار القدس ٩٨ ص ١٦٦ .

: ترتيبها في دار العودة ١٨ ص ٣٣٧ .

٤- نعمة : ترتيبها في دار القدس ٩٩ ص ١٦٧ .

: ترتيبها في دار العودة ٢٥ ص ٣٥٠ .

٥- أيتها الحكومة : ترتيبها في دار القدس ١٠٠ ص ١٦٨ .

: ترتيبها في دار العودة ٢٢ ص ٣٤٤ .

ويمكن هنا أن نضيف أن قدرة التهكم والسخر في كتابة إبراهيم تبدو في كتاباته النثرية أكثر مما تنطبع في شعره، فالذي يستحق أن نبرزه هنا أن لإبراهيم أسلوباً نثرياً فريداً، رشيقاً، متفرداً، يتجاوز قدرته الشعرية في منحاها التهكمي .

الأمر الخامس : في إطار القصائد المشتركة بين الطبعتين توجد اختلافات ضئيلة جداً، غير أن بعضها يستحق أن يذكر، منها :

١- أن قصيدة : "الحبيب الذاهل" وقصيدة "اغفري لي" وقصيدة "مرابع الخلود"، وهي في ذكرى المتنبي، نجدها في طبعة دار العودة التي تفترض أنها (طبق الأصل) من النسخة التي ارتضاها الشاعر لديوانه وحدد مواقع القصائد فيها، نجد هذه القصائد الثلاث مؤجلة إلى آخر الديوان تحت مسمى "أناشيد"، وليس هناك حد فارق بين النشيد والقصيدة إلا في ما يتصل باستخدام البحر واختلاف عدد التفاعيل في المقاطع، وكذلك في تنويع القوافي، وإذا كانت هذه سمة خاصة بالأناشيد فإن هذه "الأناشيد" الثلاثة ليست وحدها التي تنوعت فيها إيقاعات البحر، واختلفت القوافي.

٢- قصيدة "إليهن" - ص ٥٤٦ من طبعة دار العودة - هذا العنوان غير موجود في طبعة دار القدس، وهو في طبعة دار العودة يجمع خمس مقطوعات هي : إلى ذات المنديل - إلى م - إلى ل - إلى م أيضاً - إلى ذات العصابة الزرقاء .

وهذه القطع الخمس مفرقة بعناوين مختلفة في طبعة دار القدس :

إلى ذات المنديل - بالعنوان نفسه - ص ٧١ .

إلى م - بالعنوان نفسه، وفي الصفحة السابقة نفسها .

إلى ل - بعنوان : أين الرسالات ؟ - ص ٨٥ .

إلى م أيضا - بعنوان : خل الشقي بحاله - في الصفحة السابقة نفسها .

إلى ذات العصابة الزرقاء - بالعنوان نفسه - ولكن في ص ١١١ .

٣- هناك اختلافات غير ذات أهمية في صياغة بعض الهوامش، كإضافة (المرحوم) أو استبدالها بعبارة (رحمه الله) واختلاف محدود في طريقة تقديم قصيدة "غادة إشبيلية" (ص ١١٨ من طبعة دار القدس - ص ٤٠٢ من طبعة دار العودة) .

أما الاختلاف في بعض المفردات المؤثرة في المعنى حتى وإن تكن انحرافاً طباعياً، فأهمها :

- عنوان القصيدة : الشريف حسين - طبعة دار القدس ص ١٢٥ .

الملك حسين - طبعة دار العودة ص ٤٩٠ .

- في قصيدة "الشاعر المعلم" صيغة البيت في طبعة دار القدس (ص ١٢٦)؛

ويكاد (يفلقني) الأمير بقوله "كاد المعلم أن يكون رسولا" !

أما في طبعة دار العودة - (ص ٤٣٥) (يقلقني) بقافين، بدلا من (يفلقني) ووضع الكلمة بين قوسين، والطابع الساخر في القصيدة يرشح أن الشاعر (مفلوق) وليس قلقاً .

- في قصيدة : "يا رجال البلاد" جاء هذا البيت :

غـــيـــر أن المريض يرقب منكم

هذه الجُـــرعـــة التي لا يراها

بضم الجيم في طبعة دار القدس - (ص ١٣٥) - وبفتحها في طبعة دار العودة (ص ٣٠٠) وكلتاهما صحيحتان مع اختلاف المدلول، فالجرعة - بالفتح - المرة من الجرع، وهو البَلع، أما الجزعة - بالضم ، فهي الحسوة من الماء ملء الفم .

– قصيدة "ورد يغيض وهجرة تتدفق" هناك خطأ في كتابة عنوان القصيدة، انتقل بالدلالة إلى العكس، في طبعة دار العودة : "ورد يفيض ..." بالفاء،وليس بالغين (ص ٤٦٥) أما شطر البيت (ص ٤٦٨) فإنه صحح الخطأ .

– في طبعة دار القدس جاء عنوان القصيدة : "فلسطين مهد الشهداء" (ص١٤٧) وفي طبعة دار العودة نجد العنوان : "فلسطين مهد الشقاء" (ص ٣٠٢) والبيت في القصيدة يرشح المعنى الثاني إذ يقول :

ليست فلسطين الرخية
غير مهد للشقاء

وهو ما يقبله سياق القصيدة، ومناسبتها، غير أن "الشهداء" هي المثبتة في النشر الأول للقصيدة[1].

– في طبعة دار العودة ختم الديوان بثلاثة أبيات تحت عنوان : "دعاء" :

رب اطعمني غلاماً شاعراً
لدواعي الحسن مثلي مذعنا
وليكن مجنون ليلى وليكن
طيّب القلب ظريفاً لسنا
وليكن مثل ابيه، إننا
لم نوفر غادة في شعرنا

وقد اطعمه الله "غلاماً" اسماه "جعفر" واصبح يوقع رسائله الشخصية وبعض مقالاته بكنيته السعيدة "أبو جعفر"، ولكن .. هل استجيبت دعوة الأب الشاعر كاملة، وجمع جعفر بين النقيضين اللذين كانهما أبوه : مجنون ليلى المدله بعشق الحسن حتى فقدان الوعي، ثم .. المتنقل بين الجميلات تنقل النحلة بين الأزهار، حتى لم يوفر غادة (في شعره)، أم كان غير ذلك ؟

(١) يذكر المتوكل طه في كتابه : "الكنوز" أن صحيفة فلسطين نشرت للشاعر قصيدة تحت عنوان فلسطين مهد الشهداء – يوم ١٩٣٤/١٠/١٩ وقد ألقاها في حفل افتتاح النادي الفلسطيني في بيروت .

ومرة أخرى .. ليس لنا أن نتوقع من أي شاعر أنه حين يجمع قصائده في ديوان يلتزم بصيغة النشر الأول الذي قد يكون مضى عليه زمن ليس بالقصير، مع هذا تختلف رغبة الشعراء وتتفاوت في "حجم" التدخل بالحذف والإضافة والتعديل، حسب منظور أحدهم للنص الشعري، وهل من حقه أن يظل يمثل مرحلته ويبين عن تطور فن الشاعر، أم أنه ينبغي أن يعبر عن حال ثابتة هي أقرب إلى مرحلة نشر الديوان؟ ومهما يكن من أمر فقد رأينا كيف (ونستطيع أن نحدس لماذا) استبعد الشاعر عدداً غير قليل من قصائده . ونضيف إلى هذا الحذف ما أجري من تعديل متفاوت الدرجة في عدد من القصائد . من هذا ما كشف عنه المتوكل طه ويتعلق بقصيدة "ذكرى عشية زهراء" وهي ذات صيغة واحدة - دون تعديل - في طبعتي الديوان (١٥ بيتاً) وقد نشعر بشيء من الانقطاع بين البيت التاسع والبيت العاشر، مما يرشح احتمال الحذف، إذ كانت صيغة الزمن الحاضر مسيطرة على السياق، فإذا بصيغة الماضي تكسر المشهد وتعيده إلى التقرير الوصفي، فبعد الأفعال الحاضرة : "أشهد" - "نلقي أحاجي" - "فتثيرنا"، و"نردد الألحان"، "تمري مدامعنا"، وهكذا تستمر الأفعال الحاضرة، ثم :

٩- ولقد نعرض باللقاء لموعد
فيها، ونسلكها طريق عتاب
١٠- قمنا وقد سقط الندى وتزاحفت
سجف الغمام ثقيلة الأهداب

ولكن ما أثاره الهامش المثبت تحت القصيدة يختلف عن هذا، إذ ذكر أن أول أبيات النص وهو :

هل (كفر كَنَّة) مرجع لي ذكرها
ما فاتني من عنفوان شبابي ؟!

ليس المطلع الحقيقي للقصيدة، مما يعني أن الشاعر استبعده، وهو بيت واحد موجه إلى من يدعوه "أبا الخطاب" [1]، ونصه :

احبس يراعك يا أبا الخطاب
قد حل بي ما لم يكن بحسابي

(١) أبو الخطاب كنية عمر، والغالب أن المقصود صديقه عمر فروخ !!

وربما أراد الشاعر بحذف هذا البيت/ المطلع أن يحرر القصيدة من المناسبة، وأن يحتفظ لتدفق "المونولوج" (الذي يشكل السياق ويوجه طاقة الحنين وعناصر التذكر) بأن يكون انبعاثاً من صورة "كفركنة" المستقرة في الذاكرة، وليس رد فعل لمشاكسة صديق . فقد ذكر الهامش أن الشاعر "أبو سلمى" عابث إبراهيم بأن نظم قطعة مطلعها :

يا صبايا كفر كنه
آه من اعينكنّه

ونسبها إليه، فشاعت – كما يقرر الهامش – على أنها لإبراهيم، يرشح هذا – بالطبع – أن كفر كنة (قرية الرمان وقرية الحبيبة الأولى م . ص) ورد ذكرها في شعر إبراهيم الغزلي، ويرشحه أيضاً أن القطعة اختارت قافية سبق إليها إبراهيم في إحدى قصائده التي ارتبطت شهرته بها، وهي بعنوان "ملائكة الرحمة" ومطلعها :

بيض الحمائم حسبهنه
اني اردد سجعهنه

إن اختلاف البحر الشعري بين "ملائكة الرحمة" – وهي من مجزوء الكامل، والقطعة المدسوسة على إبراهيم "يا صبايا كفركنة" وهي من مجزوء الرمل – لم يؤد إلى تعطيل تداعي القطعتين، لأنهما في الغزل، ولأن نظام التقفية حيث النون المشددة المفتوحة، المسبوقة بحركة، والمتلوه بهاء ساكنة، هذا النسق ليس مألوفاً، وليس متكرراً أيضاً بالنسبة لإبراهيم، وهو قليل أيضاً في قوافي الشعراء . وما يعنينا هنا أن تاريخ هذه القصيدة هو ١٩٣٣/٤/٢٦، وهذا مؤشر على "نوع" الحياة التي كان إبراهيم يحياها، ومدى استمرار "أسلوب" الحياة في بيروت حتى بعد أن عاد إلى نابلس، بما نعرف عن مجتمعها وصرامته. . في "الكنوز" صيغة أخرى لهذه القصيدة، أو لنقل إنها الصورة الكاملة للقصيدة . وتفصيل هذا أن إبراهيم وجه إلى "أبي الخطاب" خمسة أبيات، قبل أن يتوجه إلى "كفر كنة" بالنداء / الرجاء، وهذه الأبيات توجه تهمة اصطناع قصيدة "يا صبايا كفر كنة" – التي شاعت منسوبة إلى إبراهيم – إلى صديقه أبو سلمى، وهذا هو "المطلع" الذي استبعده الشاعر ليحرر القصيدة من قيد المناسبة :

احبس يراعك يا ابا الخطاب
قد حل بي ما لم يقع بحسابي

تلك القصيدة لم أقل أبياتها

لكنها لمزوِّرٍ نصاب

هذا أبو سلمى، ولا والله ما

نكأ الجروح سواه من أصحابي

هيهات أن يخفى عليَّ وكُلُّهُ

قلب، بلا باب، ولا بواب

ويل له، ما انفك يوقظ راقداً

ويثير أشواقي إلى أحبابي

ثم يأتي نص القصيدة من خمسة عشر بيتاً، تطابقت بين طبعتي الديوان (دار العودة – دار القدس)، ويوثقها المتوكل طه بأنها في "الكنوز" (ص ١٠٦، ١٠٧) منقولة عن نشرها الأول في صحيفة "فلسطين" العدد ٥١ بتاريخ ١٩٣٣/٤/٢٦ – وهنا فاته أن يقابل بين النصين، ويشير إلى اختلافين، ففي المنشور في الكنوز، نقلاً عن صحيفة فلسطين نجد البيت الثامن :

ونردد الألحان بين شجية

تجري مدامعنا، وبين عذاب

وقد أخذت كلمة " تُمري" – كما في الديوانين – مكان كلمة "تجري" وكذلك نجد البيت الثاني عشر :

وجفتْ مضاجعَها الجنوبُ وملؤها

خفقان مضطرب الهوى وثّاب

وفي الديوانين تحولت "مضطرب الهوى" إلى "مضطرم الهوى" .

وكما ترى فإن عملية المراجعة تجري في أضيق نطاق، وإن لم تكن في اتجاه "الأوفق" دائماً، فالمضطرم أقوى من المضطرب وأنسب إلى الهوى وأدل على شبوب العاطفة، أما "تجري الدموع" فإنها غير "تمري الدموع" ففي الجريان سرعة الاستجابة وتلقائية الانفعال وغزارة الانخراط في اللحظة، أما المَري ففيه مجاهدة وملاحاة[1] .

(١) في المعجم : مرى الفرس : حمله على إبراز مقدرته على الجري بسوط أو غيره – يقال : مريته فما در : حاولت إقناعه فلم يقتنع، ومرت الريح السحاب : أنزلت منه المطر – ومرى فلان حقه : جحده.

وفي الكنوز إشارة أخرى إلى قصيدة : "آل عبدالهادي"، وهم أصهار إبراهيم، والخصم التقليدي لآل طوقان في نابلس، وكان من بين أهداف هذه المصاهرة التي أصر الشاعر عليها، وقطع خطواتها الأولى منفرداً عن الإرادة العائلية الجماعية، أن يؤثر إيجابياً في خلق تقارب ينهي المنافسات العشائرية التي ألحقت بحركة النضال الفلسطيني أشد الأضرار . هذه القصيدة ترتبط بمناسبة، مسجلة تحت عنوانها، وهي "افتتاح ناديهم في نابلس"، بعبارة أخرى : ليست ذات علاقة مباشرة بالمصاهرة التي ستكون، لأن فاصلاً زمنياً واضحاً يأخذ مكانه بين القصيدة (١٩٣٣) والمصاهرة (١٩٣٦) أما التغير الذي لحق القصيدة فأهمه في عنوانها،إذ نشرت لأول مرة في صحيفة فلسطين (العدد ١٦) بتاريخ ١ / ٩ / ١٩٣٣ تحت عنوان : "عهد الجدود"، وهي الجملة الأولى في المطلع[1] :

عهد الجدود سقاك صوب عهاد
ورجعت للأحفاد بالإسعاد

ولكنها في الديوانين تحمل عنواناً مباشراً محدداً هو "آل عبدالهادي"، فأثر القرب بالمصاهرة واضح في هذا التعديل . أما البيتان اللذان أثبتهما "الكنوز" نقلاً عن "صحيفة فلسطين" فإن الشاعر هو الذي أجرى حذفهما، وهما في آخر القصيدة:

فإلى الأمام بني الكرام تقدموا
وابنوا حصون المجد كالأجداد
والعز في ناديكم ما زلتم
متضامنين لكم علاه ينادي

وقد أصاب بإجراء هذا الحذف، فمعناهما يكرر ما في القصيدة، وصياغتهما فيها سذاجة وتعثر لا يليق بختام مناسبة حماسية بهذا الدفء العاطفي الواضح في ختام النص المثبت بطبعتي الديوان :

قالوا أتمدح ؟ قلت أهل فضائل
وفواضل من آل عبد الهادي

(١) وهذه طريقة قديمة في تمييز القصائد قبل وضع عنوانات لها، فلان نقول : قصيدة بانت سعاد، وقصيدة أراك عصي الدمع، وقصيدة السيف أصدق إنباء من الكتب ... الخ .

اصـــفــــيـــتكم ودي واعلـــم انـــه
ثقل علـى اللؤمـــاء من حــــسـادي
لم يبتهج قلبي كبهجته بكم
لما تجـــمع شــمل هذا النـــادي
شـــمخت بطارف مـجـدكم اركـانه
وتوطـــدت منكم بخـــيـــر تلاد

هذه الإثارة الإنسانية النبيلة لا يناسبها إزجاء النصح ولا يليق بها أسلوب الحث: "فإلى الأمام .. تقدموا" . لقد تحركت حاسة النقد عند الشاعر فادت وظيفتها في الوقت المناسب .

أما عمر فروخ – في كتابه : "شاعران معاصران" فإنه من خلال صحبته للشاعر اضاف إلى شعره بعض الأضواء، التي تكشف عمل الموهبة، ومدى نقد الذات الشاعرة لما تعده فيض الموهبة . فيذكر فروخ بعض التعديلات الجزئية :

١- قصيدة : عند شباكي – مطلعها :

بكوري عند شــــبـــــاكي
لانـــشـــق طـــيـــب ريـــاك

يذكر أن الشطر الأول كان : وقوفي عند شباكي .

٢- قصيدة : غادة إشبيلية – كما في الديوان في طبعتيه – كان عنوانها : حسرة وأمل .

٣- في قصيدة : "تفاؤل وأمل" .

يذكر فروخ هذا البيت الرابع في القصيدة :

مـــــا ضـل ذو امـل ســـــعـى
يـومـاً وهـمـــتـــه الـدلـيـل

أما الديوان في طبعتيه فقد غير كلمة مؤثرة في توجيه المعنى :

مـــــا ضـل ذو امـل ســـــعـى
يـومـاً وحـكـمـــتـــه الـدلـيـل

٤- وفي قصيدة : "إلى بائعي البلاد" التي أهملتها طبعة دار العودة، واستعادتها طبعة دار القدس، نجدها من عشرة أبيات - في حين نجدها في رواية فروخ (انظر : شاعران معاصران - ص ١٠٨، ١٠٩) من أحد عشر بيتاً، فقد حذف الديوان بيتاً، وغير كلمة . أما البيت المحذوف فترتيبه الرابع في رواية فروخ، ثم تتوالى الأبيات قبله وبعده دون تغيير، هذا البيت هو :

لكنهم - وعـــذاب الله يمحـــقـــهم
للبطن والفـــرج دون الخـــيـــر نُزّاع

والإشارة هنا إلى أولئك الذين يخاطبهم عنوان القصيدة : بائعي البلاد، الذين يقبضون ثمن أراضيهم لينفقوها في ملذاتهم . وأما الكلمة التي بدلت، فإنها في البيت، كما في رواية فروخ :

يا بائع الأرض لم تحـــفل بعـــاقـــبـــة
ولا تذكـــرت أن الخـــصـــم خـــداع

وقد أخذت العبارة : "ولا تعلمت" مكان : ولا تذكرت .

٥- وفي قصيدة "فلسطين مهد الشهداء"، (وكان بين طبعتي الديوان فرق سبقت الإشارة إليه) نجد ثلاثة تغييرات لفظية تم تعديلها بعد النشر الأول، فقد أشار فروخ إلى هذه القصيدة، وأنها نشرت كاملة في مجلة المعرض (بيروت) عام ١٩٣٤ وبالمقابلة بين رواية فروخ، ونص المنشور بالديوان نجد :

* البيت رقم ٣ :

احـــبـــابنا لا تخـــدعـــوا   عنا بظاهرة الثـــراء

أصبحت في الديوان : "بظاهرة الرخاء" وهذا أقرب صوتياً ودلالياً مع ما يقوله البيت التالي عن فلسطين "الرخية" .

* البيت رقم ٦ :

هيـــهـــات ذلك، إن فـــي   بيع الثـــرى بيع الثـــراء

أصبحت في الديوان : "بيع الثرى فقد الثراء" والمعنى الأول أعمق وأدق، فيه أن الثرى هو الثراء نفسه، وهذا متحصل في الصيغة المعدلة ولكن من خلال المقابلة بين البيع والفقد .

* البيت رقم ٢١ :

منذ احتلال الإنكليز ونحن نبحث في السياسة

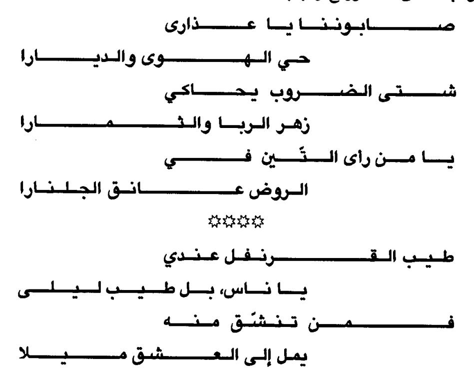
أصبحت في الديوان : منذ احتلال الغاصبين – وهي أكثر توفيقاً، لأنها أقل مباشرة وتحديداً، ولأن "الغاصبين" تحمل تعليلها في الوصف نفسه، "والغاصبون" صنوف ولم يكونوا الإنجليز وحدهم .

* ويشير فروخ إلى ترتيب مختلف للعشرة الأبيات الأخيرة التي تمثل مقطعاً من ثلاثة مقاطع هي جملة هذه القصيدة، فيذكر أنه في الدفتر الأول (١٩٣٢) كانت هذه المقطوعة بمثابة قصيدة مستقلة، وكانت من ثمانية أبيات وليس عشرة، فلم يكن بها البيتان (٦، ٧) كما كان البيت الثالث مقدماً على البيت الثاني في هذه المقطوعة.

٢- على ضفاف الديوان

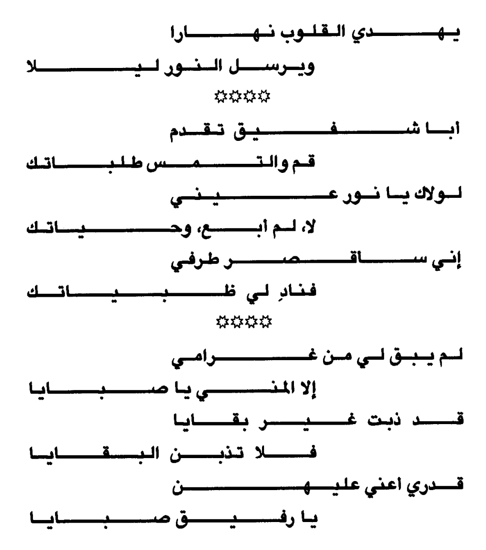
في وطننا العربي لا يزال أمر توثيق المطبوعات اجتهادياً لم تستقر نظمه ولم تحدد قنواته وطرائقه، فإذا كانت هذه المطبوعات صحفاً ومجلات تظهر في الصباح فينتهي الاهتمام بها في المساء فإن احتمالات الإهمال وفقد الأثر واردة بقوة . ومن ناحية أخرى – بالنسبة للشعر – فإن الشاعر قد يرى أن النصوص التي فقد أثرها لا تمثل أهمية مكتفياً بإنتاج مراحله المتوسطة والأخيرة التي يغلب عليها النضج . يمكن أن نستعيد تجربة أحمد شوقي، فالجزء الأول الذي صدر في حياته طبع مرتين، قدم شوقي بنفسه للأولى، وقدم الدكتور محمد حسين هيكل للثانية، أما القصائد المأذون لها بالنشر في الأولى، وفي الثانية فبينهما بون شاسع !! ثم كان أن جمع محمد سعيد العريان مادة الجزء الرابع من "الشوقيات" بعد وفاة الشاعر، ثم جاء الدكتور محمد صبري (السربوني) ليجمع ما يعادل "الشوقيات" المعلنة – حجماً وليس قيمة – ما أطلق عليه "الشوقيات المجهولة" .

ولا نشك في أن "شوقي" أهمل عن عمد الكثير مما كتب، ورأى - من بعد - أنه استهلك بمجرد نشره وأدى مهمته ولا يستحق الإبقاء عليه كقيمة جمالية، وليس يستبعد أن تضيع أوراق لسبب أو لآخر . نقول هذا دون أن نصل به إلى الزعم بالغزارة، أو المجاراة في التنوع أو الانتشار، ومع هذا لا نستبعد أن يكشف المستقبل (أو الآن) عن قصائد تسربت خارج الدفتر (أو الدفاتر) التي يشير إليها أصدقاء الشاعر، أو عبر الصحف الفلسطينية التي واجهت مصيراً لا تعرفه صحافة أخرى، في أعقاب رحيل إبراهيم . لقد جمع المتوكل طه عدداً من النصوص أودعه "الكنوز"، بعضها بمثابة محاولات لم تكتمل لا حاجة بنا إليها، وبعضها على قدر من الطرافة أو الجودة أو الأهمية إذ يكشف عن "وجه" أو "وجهة" لم تكن معروفة عن الشاعر، مثل هذه القطعة / الدعابة التي نشرت بعنوان : "إعلان الشعراء"، وهي محاولة نظم لإعلان عن نوع من الصابون، أنشدها في المعرض، ونرجح أن إبراهيم الذي أمسك بحسابات المصبنة عام ١٩٣٥ لم يكن بعيدًا عنها في فترة عمله معلماً بالمدرسة الرشيدية بالقدس منذ عام ١٩٣٢، وتاريخ هذه القصيدة المرحة، كما نشرت بصحيفة فلسطين : ١٩٣٣/٧/٣ وكان قد أجرى أقسى العمليات الجراحية في معدته منذ وقت قريب، ولعل هذا يفسر "شعر البطالة" الذي بدأ ينتجه في هذه الفترة بحثاً عن الاسترواح وتجنباً للمعاناة :


صابوننا يا عذارى
حي الهوى والديارا
شتى الضروب يحاكي
زهر الربا والثمارا
يا من رأى التين في
الروض عانق الجلنارا

✡✡✡✡

طيب القرنفل عندي
يا ناس، بل طيب ليلى
فمن تنشّق منه
يمل إلى العشق ميلا



يهدي القلوب نهارا
ويرسل النور ليلا

✡✡✡✡

ابا شفيق تقدم
قم والتمس طلباتك
لولاك يا نور عيني
لا، لم ابع، وحياتك
إني ساقصر طرفي
فنادِ لي ظبياتك

✡✡✡✡

لم يبق لي من غرامي
إلا المني يا صبايا
قد ذبت غير بقايا
فلا تذبن البقايا
قدري اعني عليهن
يا رفيق صبايا

قد تبدو هذه القطعة / الأغنية هينة القيمة - في ميزان الشعر، ولكننا نقرأ فيها قدرات أخرى في مقدمتها التعامل مع التعبير المتداول المألوف، والقدرة على إعادة سبكه وتضفيره في سياق فني موظف لغاية محددة، يؤديها بكثير من الكفاية . يحدد الهامش المرفق أسماء ذات صلة بحياة إبراهيم، فأبو شفيق هو نفسه الشاعر أبو سلمى، وقدري هو قدري طوقان ابن عم الشاعر، ولكن هذا ليس كل ما في الأمر، أو أهم ما فيه، الأهم هو محاولة تطويع لغة عادية، بمجازات مألوفة، لأداء وظيفة فنية عملية . هناك «انتساب» واضح لخصوصية اللغة الفنية، مثل هذا العناق بين التين وزهرة الجلنار (الرمان)، ومثل استدراج «طيب» ليلى، الذي يلتقي فيه شعر المجنون، وشعر شوقي، ثم هذا التوزيع الزمني / النسقي / الدلالي :

يـهــــــــدي الـقـلـوب نـهـــــــــارا

ويــرســل الــنـــور لــيــــــــــــــــلا

فهنا في يُهدي – بضم حرف المضارعة – من الإهداء وليس الاهتداء، فهكذا تغتسل الحسناء بهذا الصابون نهارًا، فتهدي إليها القلوب، وهذا بدوره يبهج ليلها ويجعله مضيئًا بأنوار العاطفة المتيقظة، وما يمكن ان توصل إليه، وكذلك سيكون للنزعة الساخرة وقدرة إبراهيم على التهكم مكان بارز في فنه الشعري، وبعض هذا اللون، إن لم يكن الأهم فيه، مما لم يحمله الديوان، بل مما لا تسمح حدود النشر المعمول بها في الوطن العربي بإمكان إذاعته إلى اليوم . وفي إطار / سياق هذا الاستخدام الهامشي لقدرة النظم وتطويعه لمناسبة عابرة، نقرأ هذه القطعة، وقد نزل الشاعر بفندق "حرب بلاس هوتيل" بمدينة رام الله، فألقى القصيدة يحض على التبرع للمشروعات الوطنية، وهذا واضح في غاية القصيدة، غير أن بناءها "الماكر" له منطوق آخر. قال تحت عنوان : في "وديان" رام الله [1]:

لا تـعــــبـــــان بطيف الـهم إن طافـــا

واقــصــد مــصـــايف رام الـله مــصطافـا

وانـزل بـفـنـدق حــــــرب إن نـزلـت تجــــد

جنات عـدن عـلى جنبــيـه الفـــافـــا

لـكل حُــســنٍ نصـــيب مـن بـدائـعــه

ســاقت عــيونا واســمــاعًــا وانــافــا

غـــرائب الحُــسْنِ انّى شــئـت مــاثـلـة

تحــار فــيـــهن انواعـــاً واصــنـافـا

✡✡✡✡

نـزلـت فـنـدق حــــرب فــــانـثـنـت هـربـاً

عـني الـهـمـوم وعـاد الصـفـو اضـعـافـا

ذكــــرت فــــيــــه لآذار فــــواضلـه

من بعـد مــا ســامني تمّوز إتـــلافـا

(١) الكنوز – ص ١٠٤ – نقلاً عن : صحيفة فلسطين ١٩٣٠/٨/٥ .

قــصــر اطل على الوديان مــرتفــعـــاً
لو كــــان ينطق نادى : "هذه يـافـــا"
تـخــــالـه وهـو راس[1] في قـــواعـــده
إذا دجــا الليل بالأنـــوار رجـــافـــا
لي لـيلـة من لـيــــالي الأنس واحـــدة
مــا ضـر لو اصبـحت في العـمـر آلافـا؟!
شـهـدت فـيـهـا وجـوه البـشـر باسـمـة
وفي "مــحــارب" روض اللطف مــئنافـــا
والـغـــيـــد لـؤلـؤة في جنب لـؤلـؤة
جــعلن من غـرف في القـصـر اصـدافـا
برزن بـعـــد طواف الكاس مــتـــرعـــة
يـجبن عـــازفـــة تشـــدو وعـــزافـــا
وهب لـلرقص فـــتـــيـــان فلست ترى
إلا مــعـــاصـم قـــد رنحن اعطافـــا
اقـــبل على كل مـــشـــروع رايت بـه
خـــيـــر لنفـــسك والأوطان قـــد وافى
والمال مـــا دام لـلأوطان مـــرجـــعـــه
لا تدع إنفـــاقـــه في اللـهـــو إســـرافـــا

لم يتخل في هذه القصيدة المنطق الأخلاقي البرجماتي الذي نجده ماثلاً في عدد غير قليل من قصائد إبراهيم الغزلية بوجه خاص . وفي هذه القصيدة ثنائية لم يتحقق لها التوازن، ما بين جمالية المشهد الذي يشغل جل مساحة الامتداد وبؤرة الاهتمام التي تشع الصور والألفاظ في توالي الأبيات، وبين الدعوة الوطنية للتبرع بالمشاركة في حفلات السمر من أجل الإنفاق على مشروعات وطنية . بؤرة القصيدة الجمال والمتعة، ومجاملة "الفندق" الذي أقام الحفل، وبذلك يبدو الهدف (الدعائي) الوطني ملحقاً أو ملصقاً – غير أن "قراءة أخرى" لهذه القصيدة قد تؤدي إلى أنها صحيحة التكوين في إطار الهدف الذي

(١) في الكنوز : راس، والصواب راسٍ من رسا، يرسو، بمعنى ثبت بالمكان .

صنعت وصويت إليه، ذلك لأن حفلات التبرع تعرف عادة بأنها في سبيل الغاية النبيلة، الغاية الوطنية، لا تهتم بالجوانب الجمالية الترفيهية لروادها، الذين تعاملهم - عادة - بأنهم إنما جاءوا لأداء ضريبة وطنية، عليهم القيام بأدائها ثم الانصراف !! أما إبراهيم - فإنه مستمداً درايته بعالم الترفيه، وحفلات السمر، وفنون الغزل، قدم وصفاً إغرائياً لحفلة الفندق، وصفاً جمالياً خالصاً، يحمل من وسائل الاستدراج ما يكفي للرواج، ثم أضاف هذه اللمسة الختامية لتكون حافزاً إضافياً لقطاع من الراغبين في أداء الإسهام الوطني عن هذا الطريق . إن الإشارة إلى استمتاع العيون والأسماع والآناف يحدد أهم الحواس المشبعة بالصورة المرسومة الممتدة عبر ثلاثة عشر بيتاً هي التي تولت تأطير المشهد في تلك الليلة، وفي صورة الجنة تلتقي جنتان توصف كل منهما بما يميزها، فهناك "جنات عدن" المحددة، وهناك "جنات الفافا" المطلقة، وفي شطر البيت جمع الشاعر بينهما : " جنات عدن على جنبيه الفافا "، وهذه الإفادة من التعبير القرآني ليست نادرة في شعر إبراهيم، فهي ظاهرة لفظية / تصويرية واسعة الانتشار عنده، ولها خصوصية نشير إليها الآن، وقد نجد فرصة لتعقبها على مساحة الديوان، وهي أنه حين يستجلب تعبيراً قرآنياً لا يكتفي بواحد، وإنما يقرنه بآخر، وربما بثالث أو رابع في القصيدة ذاتها، وهذا يتجاوز القول الذي أشارت إليه الشاعرة فدوى طوقان في كتابها "أخي إبراهيم"، من أنه كان حريصاً على قراءة القرآن، فهذا واضح من تقصي معجمه اللفظي والصوري، إلى أن حلاوة القرآن تبدو في أسلوبه وسياقاته أقوى مما تبدو في ألفاظ منه تعزل عن مواقعها السياقية، ومن هنا كان حرصه على أن يقتنص من أكثر من مكان، وأن يضفر الصور كما فعل في جنة عدن ذات الألفاف . هذه الصورة البصرية تهيمن، كما تهيمن صورة اللآلئ (النساء) المنضدة بالأصداف (الغرف) وفي هذا يتجاوز المشهد البصري إلى إرواء حواس ومشاعر أخرى، شمية (كما ذكر) ولمسية، وذوقية كذلك (في الكأس المترعة) فضلاً عن الحركة في مشهد الرقص.

سيكون التهكم والقدرة على رسم الصور الساخرة واحدًا من الملامح الأساسية التي تؤسس لخصوصية شعر إبراهيم، وإن كنا قد اكتفينا بإشارات قليلة لشعره خارج ضفاف الديوان (في طبعتيه) فلأن أمر الاستقصاء ليس هدفاً في الكتابة عن الشاعر، وسنحرص

على إيراد هذا الشعر المتهكم لأن أكثر ما أهمل من هذا النوع اللاذع . أما هذه الأبيات الخمسة تحت عنوان : «سر يا أبا الغيث»[1] فقد أنشدها في حفل تكريم شاعر سوريا، العلامة "الزركلي" في نابلس، قبل سفره إلى مصر:

فـــراقـك فـي المطلب الطيب
فــشـــرق إذا شئت أو غـــرب
وســـر يـا أبـا الغيث عن منزل
رحيب إلى منزل أرحب[2]
ومــاذا يضـيرك ألا يكون
دمشق وعصفورة النيرب
فلسطين بعض دمشق الشام
ووادي الكنانة من يثرب
ولكن فــراقك أشجى المحب
وشق الوداع على المعجب

إننا نعرف العزوف الكامل لإبراهيم عن شعر الزلفى والمدح، لا يستثني أحداً مهما علا مقامه، ولكن تحية أهل الفكر والأدب يراها واجبة، ومن هنا كانت هذه الأبيات التي تأخذ موقعاً طيباً في شعره القومي، الذي يعلن أن فلسطين لا تختلف عن دمشق، وأن مصر من يثرب . ولكن البيت :

ومــاذا يضـيرك ألا يكون
دمشق وعصفورة النيرب

يحمل دلالات متداخلة، تصل حد التناقض، كما يدل على معرفة إبراهيم بغريب اللغة ومهجورها (وهناك دلائل أخرى على ذلك) ولعله أثر الإغراب في هذا البيت ليعمي مراده على سامعي شعره، أو ليداعب العلامة الزركلي ويباريه في علمه بالغريب وقدرته على الغوص وراء المعاني النادرة . ففي "لسان العرب" – مادة نرب – النيرب : الشر والنميمة،

---

(١) الكنوز – ص ١١١ عن صحيفة فلسطين ١٩٣٤/٤/٢٢ .

(٢) الكنوز : "رحب"!!، وأيضاً يضرك وليس يضيرك .

ونيرب الرجل : سعى ونم، ونيرب الكلام : خلطه . ونيرب فهو ينيرب : وهو خلط القول كما تنيرب الريح التراب على الأرض، فتنسجه . والنيرب : الرجل الجليد . ورجل نيرب وذو نيرب : أي ذو شر ونميمة .

وخلاصة هذا أن إبراهيم، في شطر بيت، هون على الزركلي مفارقة الوطن، فلا شك أن هذه المغادرة تؤلم النفوس الحية، حتى وإن تكن إلى الأرحب، حتى وإن تكن في سبيل الغاية الأطيب . أما الذي يعزي النفس في هذا المجال فأن يكون المفارق معذباً بأهل الشر والنميمة والسعاية، يبحث عن سلامه الروحي وصفائه الخلقي، من ثم يحتمل ما لا يحتمل من مفارقة مسقط الرأس .

بقي – في نهاية هذا التطواف بين مصادر أشعار إبراهيم أن نشير إلى أمرين :

أولهما : أن لغة الإعلان عن الصابون (صابوننا يا عذارى .. الخ) تستحضر إلى الذهن محاولة العقاد في ديوان "عابر سبيل" حين أعلن في مقدمته "أن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح، ويجعله معنى "شعرياً" تهتز له النفس، أو معنى زرياً تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع، وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور[1]"، وهذا الطابع نفسه يسري في وصف سهرة الفندق في رام الله . ولكن : من الجدير بالملاحظة أن ديوان "عابر سبيل" نشر عام ١٩٣٧ – فهذه القصائد ليست استجابة لمقولة العقاد، لأنها تسبقها بعدة سنوات .

ثانيهما : أن بعض إشارات فدوى في (أخي إبراهيم) إلى قصائد بعينها لا نجد لها ذكراً – ولا نصاً – في مكان آخر، مثل قولها على هامش إحدى الرسائل: "ملاحظة : فرجيني خميس كانت ممرضة في مستشفى نابلس، كتب فيها إبراهيم طوقان قصيدة (ذهبت في رياح النسيان) فدوى[1] . وبالطبع هذه العبارة بين الهلالين ليست حكماً على مصير القصيدة، وإنما هي عنوانها .

****

---

(١) مقدمة ديوان "عابر سبيل" وهي بعنوان: "الموضوعات الشعرية"، وقد نظم عن "أصداء الشارع" قطعة تذكر بما كتب إبراهيم عن الصابون .

(١) الكنوز – ص ٥٤ . وانظر : هذا ما لزم – ص ٨٠

٦ - الشاعر الثائر

١ - من الذات إلى الأرض

تتضافر شروط موضوعية وحالات شخصية وملابسات عارضة وقتية لتجعل من إبراهيم طوقان شاعر الوطنية وشاعر القضية وشاعر القومية في فلسطين . تؤصل "فدوى" في مذكراتها هذا المنحى في الأب (إذ كان الهوى المتوارث قبل ذلك عثمانياً زمن الأتراك)، أما وقد أتم الإنجليز احتلال فلسطين فاتحين الطريق لاستعمار غربي جديد (عام ١٩١٧) ألقوا القبض على (عبد الفتاح طوقان) ونفوه إلى مصر مع رجال آخرين كانوا على وعي بأخطار الاستعمار الغربي الذي بدأ يظهر للعيون اليقظة . وتقول فدوى إن براعم الحركة القومية كانت أطلت منذ المؤتمر العربي الأول الذي انعقد في باريس (١٩١٣) وإن كان يرى ضمان النجاة في العمل ضمن إطار الدولة العثمانية، غير أنها – وقد انهارت – لم يعد أمام العرب إلا الاعتماد على جهدهم الداخلي . وتقول أيضاً: "كان أبي يميل مع التيار القومي الواعي لأخطار الزحف الاستعماري الغربي، وكانت عملية نفيه مع بعض رجال البلاد الوطنيين ومنهم الشيخ رفعت تفاحة، وسيف الدين طوقان، وفائق العنبتاوي، وسواهم، أول عمل قمعي قامت به حكومة الانتداب في سلسلة لا تنتهي من القمع وكبت الحريات تمهيداً لتحقيق المطامع الصهيونية الخطرة، التي بزغ رأسها أمام عيون الفلسطينيين مع وعد بلفور"[١] وترعى الشاعرة هذا الانتماء الوطني العائلي في شخص عمها الحاج حافظ طوقان الذي تعلقت به أكثر من والدها[٢]– فتتذكر أن مدينة نابلس حين

---

(١) رحلة جبلية .. رحلة صعبة – ص ١٦، ١٧ .

(٢) وكذلك كان عبد الفتاح شديد الإجلال لأخيه حافظ ففي "الكنوز" – ص ٩١ صيغة رسائل كان يرسلها عبد الفتاح من أسره أو نفيه عام ١٩١٩ لأخيه، فيخاطبه في الرسالة: سيدي الأخ الحاج – وعلى المظروف من الخارج: مطابع جناب سيدي الأخ الحاج حافظ أفندي طوقان .. المحترم .

تخرج في زفة علم النبي موسى، المواكبة لعيد الفصح - "كان الموكب يقف أمام بيتنا، وقد تحول إلى مهرجان وطني، وتعلو الهتافات والتحيات لعمي، ويمتطي شاب كتفي شاب آخر، ويشرع وهو يلوح بالسيف ينشد الأهازيج الحماسية والجماهير تردد اقواله: "احنا رجال جبل النار" وسواها، وفي هذه الأثناء يكون عمي قد ترك مجلسه وأطل على الموكب من ساحة الديوان، وراح يرش ماء الزهر المقطر على شباب الموكب من خلال إبريق، أو بالأحرى: قمقم فضي صغير" هذا الطابع الاحتفالي ما لبث أن اصطدم بشروط إدارة الانتداب، وسنجد في ديوان إبراهيم قصيدة "آسية" بعنوان: "موسم النبي موسى"، ترصد فرق ما بين الصورة (الأصل) التاريخية للاحتفالية، والصورة الباهتة المستنسخة لها:

ايهـــا المـوسم هـل انـت ســـوى
صـــورة المجـــد الذي كـــان لنـا
قـــد مـــشى الدهر عليـــه وطوى
صـــحـــفـاً كـن سنـاءً وسنـا

✡✡✡✡

ايهـــا الموسم هـل بـين الجـــمـــوع
غـــيـــرترداد صــدى النصـــر المبين
اصـــــلاح الـدين حـي فـي الربـوع
ام ســيــوف الفـتح فـيــهــا ينجلين
اين قـــوم جـــهلوا مـــعنى الخنوع ؟
ذهب الآباء، تـعـــــساً لـلـبـنـيـــن

كتب إبراهيم قصيدته السابقة عام ١٩٣٠ - في حين تصف فدوى موكباً شاهدته في طفولتها، وقبل عام ١٩٢٥ الذي تحدد به تشكل الحزب الوطني في نابلس، وهو الحزب الذي كان يساند الحاج أمين الحسيني في انتخابات المجلس الإسلامي الأعلى التي أجريت في ذلك العام، كما تشكل حزب آخر معارض للحزب الوطني الذي سرعان ما انقسم بعد فوزه في الانتخابات إلى فريقين: الفريق البلدي والفريق المجلسي، الفريق البلدي يتشيع لراغب النشاشيبي رئيس بلدية القدس، والفريق الآخر يمنح ولاءه للحاج

أمين الحسيني «وانقسمت البلد بينهما انقساماً كانت له أضراره»، وظهرت أصداؤه في قصائد مختلفة من شعر إبراهيم، كما نرى في هذه القطعة بعنوان "يا قوم" التي ترجع إلى عام ١٩٣٥، وفيها يشكو من انشغال الناس بالانتخاب عن القضية الوطنية:

بليت قضيتكم فصارت ... هيكلاً يتهدَّمُ
ضمرت إلى (بلدية) ... فيها العدى تتحكم

وهنا ينبغي أن نستعيد مراحل عمر إبراهيم الذي كان صبياً في الثانية عشرة عند صدور وعد بلفور، وعاصر وهو فتى ثورات فلسطين المتتالية، التي بلغت أشدها إبان دراسته في بيروت وفي العام الذي قضاه في نابلس قبل أن يعود إلى الجامعة مدرساً . وكذلك عاصر إبراهيم أحداثاً جساماً انعكس بعضها في شعره،ولا نملك تعليلاً صحيحاً بيّناً لخلو شعره من الإشارة إلى بعض أخر على أهميته،فقد عاصر ثورة القسام (محمد عز الدين بن عبد القادر القسام ١٨٨٢ – ١٩٣٥) واستشهاده،والثورة التي نشبت في العام التالي (١٩٣٦) وقد استمرت ثلاثة أعوام بلغت ذروتها في ١٩٣٨، وفي تلك الفترة ذاتها تشهد مدينة نابلس اجتماعاً وطنياً كبيراً يسفر عن تأليف «اللجنة القومية» التي تصدر بياناً وتقود إضراباً وتلهب صدامات متعددة، حتى يتعالى الغناء الشعبي الدال:

احنا اللي نحمي الوطن
ونبوس جراحه

وهنا يتجاوب الصدى مردداً:

بيع امك واشتري بارودة
والبارودة خير من امك
يوم الثورة تفرج همك !!

وفي عام ١٩٣٨، وقد جرى الحديث عن تقسيم فلسطين، هاج الشعب الفلسطيني، وعقد مؤتمر بالقاهرة صيف ذاك العام في ظل حكومة الوفد المتميزة آنذاك بحرارة شعبيتها – كما تقول فدوى – واشترك في المؤتمر نواب وشيوخ من برلمانات الأقطار العربية، وممثلون عن الحركة القومية في المغرب الأقصى [1].

---

(١) رحلة جبلية .. رحلة صعبة – ص ١٠٧ .

فأين كان إبراهيم، وشعر إبراهيم من هذا كله ؟

لن نعفي أنفسنا من البحث عن جواب، مهما كانت صعوبته . غير أننا نستمر مع البداية، وقد رصدنا جانب المشاركة الأسرية في والد إبراهيم (الذي عانى النفي السياسي) وعمه حافظ ذي الحضور القوي – على الأقل في مستوى مدينة نابلس – كما رصدنا تطور أحداث فلسطين السياسية والصدامية، ومن شأنها أن تلهب وجدان أصحاب الحساسية واليقظة الفكرية والتطلع (التاريخي) ثم تأتي ثقافة إبراهيم الخاصة (الشعرية) ومرضه بقرحة المعدة، لتجعله على مقربة من الاستفزاز واستعداد للإثارة . في موازاة هذا الرصد الخارجي، نتقصى قصائد إبراهيم ذات الاهتمام الوطني والقومي، سواء كان هذا الاهتمام يقع في بؤرة القصيدة، أو يستدعى بالمناسبة، ومهما كان موضوع القصيدة .

مجمل عدد القصائد التي شغلت القضية الوطنية (الفلسطينية) أو القومية (العربية) محورها، أو مساحة منها (٥٤) أربع وخمسون قصيدة، وهذا العدد بالقياس إلى عدد قصائد الديوان (طبعة دار القدس) وهي (١٢٠) مائة وعشرون عنواناً لقصيدة وقطعة، يمثل نسبة ٤٥٪ وهي نسبة عالية، بل عالية جداً، وبخاصة حين نجد بينها القصائد الطوال، الجادة، وتقل بينها المقطوعات إلى حد واضح .

أما توزيع هذه القصائد على سنوات إنتاج الشعر التي امتدت ما بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٤٠ فكالآتي:

عام ١٩٢٤	قصيدة واحدة :	نشيد بطل الريف عبد الكريم الخطابي
عام ١٩٢٥	٣ قصائد:	١- ذكرى حمية أهل الشام
		٢- يا موطني
		٣- يا سراة البلاد
عام ١٩٢٦	قصيدتان :	١- ذكرى دمشق
		٢- وداع

عام ١٩٢٧	٣ قصائد :	١- في تحية الريحاني
		٢- كارثة نابلس
		٣- في رثاء سعد زغلول
عام ١٩٢٨	قصيدتان :	١- تفاؤل وأمل
		٢- حطين
عام ١٩٢٩	٩ قصائد :	١- إلى بائعي البلاد
		٢- رد على رئوبين شاعر اليهود
		٣- البلد الكئيب
		٤- رثاء نافع العبوشي
		٥- نشيد البراق
		٦- وطني أنت لي
		٧- فتية المغرب
		٨- نشيد فلسطين
		٩- عتاب إلى شعراء مصر
عام ١٩٣٠	٤ قصائد :	١- موسم النبي موسى
		٢- الفدائي
		٣- الثلاثاء الحمراء
		٤- صاحب غمدان (رثاء)
عام ١٩٣١	قصيدة واحدة :	تحية لمصر
عام ١٩٣٢	قصيدة واحدة :	اشتروا الأرض تشتريكم من الضيم
عام ١٩٣٣	٣ قصائد :	١- آل عبد الهادي
		٢- يا رجال البلاد
		٣- نسر الملوك

عام ١٩٣٤	٥ قصائد	١- ورد يفيض وهجرة تتدفق
		٢- اطلقي ذاك العيارا
		٣- الشهيد
		٤- إلى الأحرار
		٥- فلسطين مهد الشهداء
عام ١٩٣٥	١٨ قصيدة	١- يا قوم
		٢- الإيمان الوطني، أو جماعة السار
		٣- الشيخ المظفر
		٤- السماسرة
		٥- أيها الأقوياء
		٦- زيادة الطين
		٧- غايتي
		٨- مناهج
		٩- أنتم
		١٠- لمن الربيع
		١١- يا حسرتا
		١٢- ١٠٠٠
		١٣- نعمة
		١٤ - أيتها الحكومة
		١٥- رثاء الشيخ سعيد الكرمي
		١٦- القدس
		١٧- شريعة الاستقلال
		١٨- رثاء الكاظمي

فهذه اثنتان وخمسون قصيدة (من بينها قصيدة واحدة حدد تاريخها على الترجيح) تضاف إليها قصيدتان: إحداهما لم يتمكن جامع الديوان من تحديد تاريخها، وهي نشيد "موطني" والأخرى منفردة بعد انقطاع، وهي "نشيد رثاء غازي" من نتاج عام ١٩٣٩ .

وهنا ننبه إلى أمرين: الأول يستند إلى التصنيف المنهجي الذي يضع فارقاً بين الوطني والقومي، فما كان موضوعه القطر الذي ينتمي إليه الشاعر فهو من الشعر الوطني، وما كان للدائرة (العربية) التي تتجاوز الوطن، فهو غناء للقومية أو حوار معها حسب الأميال والمواقف . وهذا الفارق يؤدي إلى أن يكون لإبراهيم اثنتا عشرة قصيدة ذات بعد قومي، ولا يعني هذا أن تكون تمجيداً مباشراً أو تداخلاً معلناً في أمر من أمور السياسة أو المجتمع، فقد يتكشف الموقف القومي في غناء للطبيعة وفرح بالجمال في هذا البلد أو ذاك، كما في هذا الغناء الشجي في قطعة بعنوان "وداع" قالها إبراهيم في وداع صديقه سعيد تقي الدين حين هاجر من لبنان إلى جزرالفلبين (١٩٢٦) ومطلعها:

لا تقل لله لبنان الأشم
لا تقل اشتاق الحان الخضم
عش كما اهواك مكفوفاً اصم
يا فؤادي، واسلُ ايام الهوى

ثم يبدأ في رسم لوحة جمال الطبيعة في لبنان، فهذا التعاطف والرضا ينبعث متجاوياً ما بين الطبيعة وقلب الشاعر الذي تتسع مشاعره باتساع افاق الوطن القومي لأمته العربية، وهذا يختلف عن تغنيه بجمال الطبيعة في فلسطين، فقد يكون المشهد هو نفسه، ولكن باعث التعاطف والشغف يختلف . وكذلك قد يتجلى الشعور القومي في رثاء عظيم (مثل سعد زغلول أو يوسف العظمة) أو تمجيد إبداع لفنان من غير وطن الشاعر، والخلاصة أن الشعر القومي ليس وقفاً على ترديد شعارات السياسة أو الدعوة إلى النصرة والمشاركة، أو الإشادة بالتاريخ المشترك، وإن يكن هذا المحور الأخير هو أقوى محاور الشعر القومي الحديث حضوراً في النصف الأول من القرن الماضي، في جميع أقطار العروبة .

الأمر الثاني أن من هذه القصائد (ما بين الوطنية الفلسطينية والقومية العربية) إحدى عشرة قصيدة في الرثاء، وسنعقد لفن الرثاء عند إبراهيم فقرة خاصة، إذ تتميز مراثيه بأنها تتشكل من نسيج يتوازى فيه معنى الأسى للفقيد، أو الإشادة بصالح أعماله، بالاتجاه نحو الوطن وأبنائه للحث والنصح .. واللوم أحياناً . وما يعنينا في هذا السياق أن رصد انعكاس حادث الفقد برحيل المتوفى على مجريات الراهن الوطني لن يأخذ صيغة الإشادة أو التفاخر . إذ يصعب شق طريق المعنى إلى الإشادة أو التفاخر، وإنما هو – عادة ودائماً – التأسي بالفعال الصالح، أو توجيه اللوم إلى المقصرين في حق الوطن، بل إنه قد يستدعي روح الراحل – بخاصة حين يكون شهيداً – ليلوم من خلالها الذين قعدوا عن أداء الواجب الوطني أو انحرفوا برسالة الجهاد، كما يقول بمناسبة استشهاد المجاهد أحمد مريود (ذكرى دمشق) وهي أطول مراثي إبراهيم على الإطلاق (هذه المرثية من ٦٣ بيتاً، أما رثاؤه للملك فيصل ففي ٥٥ بيتاً – ورثاء سعد زغلول ٤٥ بيتاً) وهذه القصيدة المبكرة (١٩٢٦) جديرة بأن يعتني ببنائها الفني، وهي تبدأ من مشهد لحظة الاستشهاد ومآل الشهيد في الجنان:

هادئ القلب مطبق الأجفان
مطلق الروح راقد الجثمان
ملك عند رأسه باسم الثغـ
ـر جناحاه فوقه يخفقان

ويمضي هذا المقطع الاستهلالي يرسم مشهد جنة الشهيد، لينتقل عنه إلى "ربوع الفيحاء" وطن هذا الشهيد، وهي عروس الدنيا، ابنة مروان ذات المجد التي لن ينال منها عدوان فرنسا، لأن أبناءها لن ينثنوا عن طلب الحق .. بالقتال. وهكذا يكون مدى اللوعة على الشهيد، وإعلاء شأن وطنه قد بلغ غايته، وأصبح رصد الصدى الانعكاسي حاضرا في وجدان الشاعر، وهو خارج الحقل المعرفي المستدعي للرثاء، أما الحقل الدلالي فإنه كثيراً ما يستدرج – بطريق التداعي – لوازم قد تبدو بعيدة . أما إبراهيم، وهو قوي الصلة بالتراث الشعري العربي فإنه يعرف فضيلة "حسن التخلص"، أو ضرورة التمهيد للانتقال من معنى جزئي إلى معنى جزئي آخر في إطار موضوع القصيدة، ولهذا يدعو روح

الشهيد إلى زيارة فلسطين، ومن هنا يقدم إليها ضراعاته، ويفشي سر وجيعته ومخاوفه على موطنه:

إيه روح الشهيد زوري فلسطيـ
ـنَ وطوفي قدسية بالمغاني
وانزعي من صدورنا جمرة الحقـ
ـد وسلي سجية الشنآن
همّ إخواننا الجهاد واضحى
همنا في مجالس ولجان

ومرة أخرى تحدث النقلة، فبعد أن يلوم الشاعر قومه من خلف قناع هذا الشهيد، لا يلبث أن يسفر عن حضوره ويوجه لومه الحاد المباشر:

ايها العاشق المناصب مهلاً
ابتاج ظفرت أم صولجان ؟

إلى آخر القصيدة، التي تنعى على أبناء البلاد انشغالهم بمنافسة بعضهم بعضًا، في حين يدبر العدو في هلاك الجميع .

ويتكرر النمط ذاته في قصيدة "تحية الريحاني"، فبعد الترحيب بالحكيم العبقري صاحب البيان الزكي، يشكو إليه قومه:

جئت والقوم يا امين سكارى
وعبيد المارب الشخصية
جئت والقوم ذاهلون نيام
قد اضاعوا القضية الوطنية
جئت والقوم في فلسطين نهب
لأيادي المطامع الأشعبية

إن أسلوب الاستدعاء الذي يوجه إلى المتوفى، كما في الشهيد، أو في قصيدة رثاء الكاظمي، حيث يتوجه إليه آخر القصيدة :

ابا المكارم اشـــــرف من عـــــلاك وقل
اری فلسطین ام دنیـــا الاعـــاجـــیب

أو يوجه إلى الحي، كما في استدعاء الريحاني لابد أن يكون له دافع غير أنه «حيلة فنية» لها نظائر عند القدماء، إذ كان الشاعر يخاطب صاحبه أو صاحبيه أو عاذله .. الخ، وبخاصة حين يوجه إلى شخص حقيقي حاضر في المشهد، ونرجح أن الشاعر كان «يستغل» المناسبة التي تؤدي إلى اجتماع جمهور عريض، في حفل التأبين، أو احتفالية التكريم، فيجدها فرصة لإعلان مخاوفه، وتقريع من يتورطون في الخطأ، وهو ضامن أن شعره قد سمع، وأن أحداً لا يملك حق الاعتراض أو الاتهام، فالموقف لا يتسع لهذا أو ذاك.

إن شعر إبراهيم الوطني – الذي يضع فلسطين في بؤرة اهتمام القصيدة – يتشعب في اتجاهين متباعدين: فطبيعة البلاد تجعل منها جنة الله، وزعماء البلاد خاصة يجعلون منها ساحة نزال بين الإخوة ليحتفظوا لأنفسهم بالصدارة. ولكن شاعرنا تناول الطبيعة الفلسطينية تناولاً سريعاً وسطحياً لا يكاد يلاحظ، وبإجمال وعمومية لا تكاد تبين فيها شخصية البلاد وخصوصية أرضها المقدسة، ولعل هذه القطعة الفريدة (على خفتها) لا تجد إلى جوارها ما يساندها:

موطني : الجلال والجمـــــال والسناء والبهاء في رباك
والحيـاة والنجـاة والهناء والرجاء في هواك

ومن المؤسف أننا لا نستطيع أن نمضي في الاقتباس إلى ما يجاوز هذا المطلع، لأن سائر القصيدة (النشيد) يمضي في طرح الأمنيات وبذل العهود، مكتفياً بما سطر من اعتراف بالجمال والجلال والسناء والبهاء وهذا بعكس ما كان يصنع صديق إبراهيم – الشاعر أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي)، ويتضح ما بين نظرة الكرمي إلى طبيعة بلاده، واتخاذها محوراً وركيزة لمشاعره، ومشهداً حاضراً في صوره، وبين غياب هذه الطبيعة عن شعور إبراهيم (الفني) حين نقرأ للكرمي:

جـــــبـل الـنـــار يـا أعـــز الجـــــبـال
أنـت لا زلـت مـــــعـــــــقل الآمــــــال

تنبت المجد فوق سفحك فينـــــــان

وتـســــقــــيـــه من دم الأبطـال

يفـصح الصـــخـر عن شــمـائل ابنائك

فــــــــوق الـلظـى وعـنـد الـنـزال

أو يقول عن الشهيد المجهول:

فـاليـوم لا حـمـر الـثـيـاب قـشـيـبـة

والـيـــــوم لا ظـل هـنـاك ظـلـيـل

وبكتك في الســفح الحــزين صـــوارم

وبـكـتـك فـي الـوادي قـنـاً ونـصـــــول

وعلى المروج كـــآبة قـــدســـــيـــة

وعلى الـروابي عِـــثْـــيـــر وصـليل

من انت ؟ صــاح الـتـرب وهو مـخـضب

فــــاجــــابه دمك الزكي يـقـــول

إنـي اخ لـلـثـــــائـريـن ووالــد

لـلـنـاشــئـيـن ولـلـحـيـــاة رسـول

وفي قصيدته «جبل المكبر» وجه تهديده إلى سلطة الانتداب حين سمع عن عزمها على إنشاء قصر للمندوب السامي البريطاني على هذا الجبل، ومنها قوله:

جــبل المكبـــر طال نومك فـــانتـــبــه

قم واســـمـع الـتــهليل والتكبـــيـــرا

جــــبل المكبـــــر لـن تلـين قناتنا

حــتى نهــدم فــوقك (الـبـاســتــيـلا)

هنا – في شعر أبي سلمي – حضور قوي لطبيعة فلسطين[1] وإصرار على الاحتفاظ بصورتها واستبقاء هذه الصورة مختزنة بالفن في ضمير الجماعة وذاكرتها، على أننا لن

(١) انظر: الحب والطبيعة في شعر ابو سلمى – ص ٢٨، ٣٠ وانظر ايضا: الأرض فى شعر المقاومة الفلسطينية – ص ٢٧٠ .

نكون منصفين لأنفسنا ولشعر إبراهيم إذا وقفنا بقضية "الطبيعة" عند مدى الجبل والشجر، فقد اهتم إبراهيم بالأرض، وتصدى لكل من يسعى في بيعها للأعداء، وهنا يندمج العنصر الطبيعي بالعنصر البشري، فالأرض لا تبيع نفسها ولا تتنازل عن هويتها طواعية، وإنما يمتهنها قوم ويذود عنها آخرون، وقد حمل إبراهيم حملة صدق على سماسرة بيع الأراضي، والبائعين على السواء، وهكذا كانت حملته على زعماء البلاد حتى لقد شغله هذا عن تملي صورة البلاد ذاتها، بالدفاع عن معناها ومبناها المتجسد في الأرض، وهي العنصر المهدد، الذي إذا انتزع من أيدي الناس انتزع وجودهم معه:

اعــداؤنا منذ ان كــانوا (صــيــارفــة)
ونــحــن مــنــذ هــبــطــنــا الارض (زُرّاعُ)

....

فكر بموتك في ارض نشــــات بهـــا
واترك لقــبــرك ارضـــاً طولهـــا بـــاعُ

إن عنوان هذه القصيدة: "إلى بائعي البلاد" في مباشرته، وتحديده، وتحديه، يجاوز قدرة الشعر وطاقته الإيحائية، إلى صدام تصنعه منشورات التنديد وإعلانات المنازلة، وهكذا جاءت معاني القصيدة قاطعة، وصورها كاشفة لحالة المسخ التي يعيشها الفلاح الزارع الذي يبيع أرضه على زعم أن يلتحق بزمرة ليس منها، ولن يكون . ويستدعي مسخ السليقة والفطرة بمحاولة الانتقال من جهد الزراع المنتجين، إلى امتصاص الصيارفة المستنزفين – يستدعي حضور إبليس ومشاركته في حبك هذا التآمر، بل لعل ما يصنعه هؤلاء يتجاوز مقدرة إبليس:

امــا ســمــاســرة البــلاد فــعــصــبــة
عـــار على اهل البـــلاد بقـــاؤهـــا
إبليس اعلن صـــاغـــراً إفـــلاســـه
لما تحـــقق عنـــده إغـــراؤهـــا
يــتــنــعــــمــــون مكرَّمين، كـــانما
لنعــيــمــهــم عــمَّ البــلاد شقــاؤهــا

هم أهل نجــــــدتهــــــا، وإن أنكرتـهم
وهمـــو، وأنفك راغم، زعـــمـــاؤها!!

من ثم نستطيع أن نقول إن اهتمام إبراهيم بالعنصر البشري، بأفعال الناس، بحركة المجتمع، هو الذي يأخذ موقع التأثير المتشعب لموقفه من قضية الوطن/ الأرض، وقد يبدو هذا أقل شعرية مما لو استرسل مع الوديان والجبال وأشجار الزيتون ونوافير المياه وقطعان الضأن .. مما تعود رومانسيو الشعر العربي أن يحتفلوا به (على نحو ما فعل الشابي والتيجاني وغيرهما) إن الأمر في الحومة الفلسطينية يختلف، وليس استبقاء مشاهد الطبيعة بأولى من استبقاء حياة البشر، والكلمة المقاتلة لا تختار ميدانها لأنه يفرض عليها، ومن واجبها أن تنتصر لأنه لا بديل للنصر غير الفناء .

٢- زمن التهكم والسخر

"شر البلية ما يضحك" هذا قول مأثور يجري بين الناس في شكل مثل أو حكمة شعبية، ومستنده السيكولوجي صحيح من الناحية الفسيولوجية، فالعجز إذا استحكم خرج عن طوع السيطرة وأدى إلى انفراج غير محسوب، وهكذا تتأزم النفس بشر البلية وتتكمش فإذا زاد الضغط لم يكن أمامها من علاج تدافع به عن وجودها- إلا أن تنفجر ضحكاً، فتنفرج .. ولو إلى حين . وقد ختم إبراهيم أحد أحاديثه الإذاعية بهذا القول المأثور (انظر ما كتبناه في فصل: إبراهيم.. إعلامياً) وكان هذا بعد أن ودع الشعر أو كاد بالتحاقه بالعمل الإذاعي، فإذا راجعنا "جدول" قصائده الوطنية، نجد أن قمة نشاطه في الإبداع تواكب قمة يأسه من إصلاح أحوال قومه، وكان هذا عام ١٩٣٥ وقد نفض يديه من العمل بالحكومة بعد التطواف بين مدارسها في نابلس، ثم القدس، وبعد هجر إدارة البلدية .. في هذا العام (١٩٣٥) تخلى إبراهيم عن كتابة المطولات، فأصبحت قصائده قطعاً صغيرة، ربما بقصد تيسير التعامل معها، ونقلها من مكان إلى مكان (تداولها) ومن ثم أتيح له أن يرتفع بالرقم إلى (١٨) قطعة، ولكن من الواضح أن نوعًا من "القصد" كان يوجه العملية الإبداعية في هذه المرحلة التي تمثل قمة نضج الشعرية عند إبراهيم، فباستثناء قصيدتين في الرثاء، لا يمكن التكهن بحدوثهما (رثاء سعيد الكرمي ٢٢ بيتاً، ورثاء الكاظمي ٢٩ بيتاً) وقصيدة أخرى بعنوان "شريعة الاستقلال (١٥ بيتا) سنجد أن الست

عشرة قصيدة، التي أنتجت هذا العام (١٩٣٥) – وقد دخلت جميعاً في الإطار الموضوعي للشعر الوطني، وهي:

يا قوم – الإيمان الوطني – الشيخ المظفر – السماسرة – أيها الأقوياء – زيادة الطين – تعزية البيت الهاشمي – غايتي – مناهج – أنتم – لمن الربيع – يا حسرتا – ١٠٠٠ – نعمة – أيتها الحكومة – القدس (وستضاف إليها أربع أخرى لا تدخل في هذا المستوى من السحر).

هذه القصائد، تضاف إليها قصيدة بعنوان «إلى ثقيل» تتخلل سياقها – كل قصيدة منها تتكون من سبعة أبيات، لا تزيد ولا تنقص .

وقد اختلفت أوزان هذه القصائد القصيرة، كما اختلفت قوافيها:

١ – يا قوم	:	مجزوء الكامل – الميم المضمومة .
٢ – الإيمان الوطني	:	البحر الخفيف – الدال المكسورة.
٣ – الشيخ المظفر	:	البحر الكامل – الراء المكسورة.
٤ – السماسرة	:	البحر الكامل – الهمزة المضمومة بعدها هاء ممدودة.
٥ – أيها الأقوياء	:	البحر الخفيف – اللام المفتوحة بعدها هاء ساكنة.
٦ – زيادة الطين	:	البحر البسيط – الدال المفتوحة بحركة مد طويلة .
٧ – إلى ثقيل	:	البحر الخفيف – الهاء الممدودة وقبلها ساكن .
٨ – تعزية البيت الهاشمي	:	البحر الطويل – الراء المكسورة .
٩ – غايتي	:	مجزوء الرمل – الميم المكسورة .
١٠ – مناهج	:	البحر الوافر – الصاد المكسورة .
١١ – أنتم	:	البحر الخفيف – الهاء الساكنة قبلها ياء مشددة .
١٢ – لمن الربيع	:	مجزوء الكامل – العين المضمومة .
١٣ – يا حسرتا	:	البحر الكامل – الراء المضمومة بحركة طويلة .
١٤ – ١٠٠٠	:	البحر الطويل – الباء المكسورة .
١٥ – نعمة	:	البحر الطويل – الراء المفتوحة الممدودة .
١٦ – أيتها الحكومة	:	البحر المتقارب – الميم المضمومة .
١٧ – القدس	:	البحر البسيط – هاء ممدودة قبلها ياء ساكنة .

هنا في عام "الذروة" – ١٩٣٥، وقد فاضت موهبة إبراهيم وغمرت الضفاف، نجد ملامح "رؤية" أو محاولة "تجريب" في مجال الشكل الفني للقصيدة، لأن تكرار النمط لا يمكن رده إلى عامل المصادفة، أو اختصار الجهد . من الصحيح أنه نوّع في البحر، ولكنه تنويع محكوم بدرجة من معاودة النغم والحفاظ على مقاربة الإيقاع، وهنا يتصدر وزن الخفيف (٤ مرات) ثم: الطويل والكامل (٣ مرات لكل منهما) ثم مجزوء الكامل والبسيط (مرتين لكل منهما) أما: الرمل والوافر والمتقارب فلم يتكرر البحر . وفي نظام التقفية ليس هناك ارتباط بين البحر والقافية، من ثم سيكون العنصر الثابت هو الالتزام بالأبيات السبعة (وهي الحد الأدنى – عند أكثر القدماء لما يمكن أن يطلق عليه قصيدة – وما دون هذا هو مقطوعة أو مقطعة) من حيث الامتداد، وأسلوب المفارقة القائمة على التهكم والسخر في تشكيل الصورة .

هذه مسألة مهمة جداً، ولا أدري كيف لم تلفت انتباه القراء لشعر إبراهيم، وأرجح أنه كان بسبيل إنفاذ فكرة، وهي أن يلتزم بهذا التصور، وأن يبدع فيه ديواناً، قصائده تقوم على المفارقة الساخرة، وتكتفي بالأبيات السبعة، وما يستدعي هذا من تركيز واقتصاد في استخدام الألفاظ، وما يستدعي – عكس هذا – من امتداد الصورة لتبدو القصيدة قطعة واحدة، وفكرة واحدة، وصورة واحدة . لقد كان إبراهيم بصدد تحقيق مشروع تجريبي، وإن هذا كان يناسبه جداً، كانت موهبته مهيأة لإنجازه، وكان نضج مشاعره وقد بلغ الثلاثين، ورصانة تجربته واتساع معجمه وقد مضى عليه أكثر من عشر سنوات منذ نشر محاولاته الأولى، يدفعانه إلى أن يؤكد استقلال فنه الشعري . ولا يرد على هذا بأن نجد مرثيته في الشيخ سعيد الكرمي تعترض هذه القصائد القصار، وإن تكن أخذت موقعاً متأخراً (هي قبل الأخيرة مباشرة) وأن هذه المرثية تجاوزت الأبيات السبعة، ولم تؤثر أسلوب المفارقة، وهذا صحيح، وما كان لإبراهيم (ولا لشاعر غيره) أن يقيد قصيدة رثاء في عزيز من قومه، وبخاصة أن جمهورنا العربي يربط بين منزلة المرثي وكثرة القصائد فيه، وامتدادها، بل صحيح أيضاً أن إبراهيم لم يلتزم بالقيدين السابقين في ما نظم من شعر بعد قصيدة "القدس" – وهي السابعة عشرة (الأخيرة) في الالتزام بالنسق الذي عرفنا، وهذا يعني أنه لم ينظر إلى وضع "مبدأ" يرى أن القصيدة من سبعة

أبيات، وأنها تقوم على اكتشاف مفارقة ساخرة، فإن معرفته بالتراث الشعري وإجلاله له يعصمه من مثل هذا الاندفاع غير المقبول، وغاية ما نراه ونرجحه أنه كان يخطط لإنتاج ديوان عن فلسطين (الأرض والناس والقضية) كل قصائده مفارقات تتهكم وتكشف تناقضات المواقف والسلوكيات، وكل قصائده من سبعة أبيات، وبهذا يكون إبراهيم - بتكرار النمط والأسلوب عشرين مرة - قد سبق إلى اكتشاف القصيدة «اللافتة»، كما أعاد اكتشافها الشاعر الصديق القديم أحمد مطر، وأجاد فيها أقوى إجادة، وجدير بالاهتمام أن نستعيد الجو السياسي (العربي) الذي ابتدأ فيه أحمد مطر يبدع لافتاته وينشرها، وبغير تمحل أو التواء سنجد أنه لا يفترق كثيراً، ولعله لا فرق على الإطلاق بين هذا الجو الذي ولدت فيه، وواجهته لافتات أحمد مطر، والجو الذي ولدت فيه وواجهته لافتات إبراهيم طوقان، غير أن إبراهيم كان يغمس قلمه في «حبر» فلسطين، أما الآن، وقد انداح الحبر حتى غطى الخارطة العربية، فليس أمام أحمد مطر إلا أن ينشر لافتاته من المحيط إلى الخليج.[1]

ومن الطريف حقاً أن الباحث النشيط (الذي أفدنا من جهده مراراً) المتوكل طه، في بحثه لدرجة الماجستير بعنوان (إبراهيم طوقان - دراسة في شعره) وقد أعاد نشره (طبعة ثانية معدلة أو منقحة بعنوان: الساخر والجسد) ربط بين السخرية والمفارقة، وهذا منطقي، في باب مسهب، وكذلك أشار إلى «لافتات» إبراهيم، وأنه حدد مفهوم «اللافتة» بأنه البيت (أو البيتان) الذي يحمل معنى مستقلاً جامعاً، يسهل تداوله . ولقد أسس المتوكل للمفارقة تأسيساً نظرياً كثير الفروع كثير التداخل حتى تسرب فيه شعر إبراهيم فلم يكشف عن خصوصيته، ولا لمح ما بين سبع عشرة قطعة من وحدة الامتداد، ووحدة الأسلوب، ونحسب أن تعريف المفارقة بأنه لمحة ذهنية تعري مظاهر الأشياء لتكشف عن حقائقها التي تبدو - عبر هذه اللمحة - نقيضاً للظاهر، في الصورة، أو الوظيفة، أو الهدف، هو تعريف

---

(١) الأستاذ الشاعر احمد مطر، من شعراء العراق صوت مرموق وفريد، عمل محرراً ادبياً لصحيفة القبس الكويتية بضع سنين، ثم انتقل إلى لندن، ولا يزال هناك . نشر الجزء الأول من لافتاته عام ١٩٨٤ - لكنه كان قد ظهر مفرقاً فى الملحق الأدبي للقبس .. والآن صدرت ستة اجزاء من اللافتات، وإن القصيدة الأولى «مدخل» لتصدق على قصائد إبراهيم، فقد كشف صدره دفتراً، وكتب شعره بالسيف، فسال دمه ونزف حتى الموت فى ضاحية النهار!!

فيه كفاية، وربما احتجنا إلى وضع (أو مراعاة) شرط اخلاقي، وهو الا يقترن هذا الكشف برغبة في الوعظ، وتقرير حكمة، واستخلاص عبرة، إذ يكفي التهكم الذي يندد – عبر لحظة الدهشة – بالادعاء والمدعين، مثبتاً عليهم سوء فعلتهم.

أيتها الحكومة !

عـــــلام احــــتــــــراسك ؟ لا اعلـم !
وفـــيم احــتــشـــادك ؟ لا افـــهمُ
وهل فـي فلسطين مـــا ترهـبـــيـنَ
ســـوى انه اجـــتــــمع الموسمُ:
جـــواد براكـــــبـــه عـــاثـــرٌ
وايـن لـه الـفـــــارس الـمُـــــعْـلَـم ؟
وســـــيف بحــــامله ســـاخـــرٌ
وايـن لـه الـكـف والمِـعْـــــــصمُ ؟
وهـــذا بتـــــهـــــديـده يـدّعي
وذاك بـــتــــنــديـــــده يـــزعُـــمُ
مـــــعـــــازيـلُ إلاّ من الـعنعنـاتِ
مــــشـــاغــــيلُ عن كل مـــا يُكرمُ
مظاهر، ليس بـهــا مــا يخـــيفُ
ولـكـنـمــــا خــــافَ من يـظـلـمُ

هذه القطعة مثال جيد لفن المفارقة كما يتجلى في القطع السبع عشرة المحددة قبل . ولعل مناسبة القصيدة تعين على اكتشاف المساحة الشاسعة بين المفترض (من جهة حكومة الانتداب) والواقع الفعلى الذي يعيشه (أو يستطيعه) المتصدرون للعمل الوطني في فلسطين . وإن كلمة "اجتمع الموسم" – مفتاح المشهد – تشير إلى احتفالية، يشرحها هامش القصيدة – في الديوان – بأن المسلمين في القدس، كل عام في عيد الفصح يقيمون موسماً يسمى موسم النبي موسى، وتحضره الجماهير من المدن والقرى المجاورة، وكانت الحكومة المنتدبة تحتاط لهذا الموسم، وتحشد له قوى الأمن خشية وقوع اصطدام بين

الجموع العربية واليهود. وتضيف "فدوى" وضوحاً بأن تؤصل المشهد تاريخياً، وتضعه في نابلس، وليس في القدس كما يحدد هامش القصيدة، فتقول: «في ربيع كل عام كان رجال نابلس يحتفلون بموسم النبي موسى، الذي انبثقت فكرته من ذهن صلاح الدين الأيوبي، إذ جعل منه مناسبة لتجمع المسلمين في القدس خلال عيد الفصح احتياطاً من قيام هجمة صليبية مباغتة من قبل التجمعات المسيحية في أعياد الفصح، فكان الشباب المسلمون يتوافدون بأعداد هائلة على المدينة المقدسة من جميع أنحاء المدن والقرى في فلسطين، ويلتقون في مقام النبي موسى بين القدس وأريحا، وقد جرت العادة أن يخرج شباب نابلس ورجالها بعلم النبي موسى الذي كانت تحتفظ به بلدية نابلس، وتبدأ زفة العلم مصحوبة بدق الطبول والصنوج والأهازيج الشعبية، ويجوب الموكب أنحاء المدينة ثم يتوجه إلى القدس ليلتقي هناك بالعلم الخليلي والعلم القدسي، وتظل المهرجانات قائمة طيلة فترة أعياد الفصح»[1]

هذا إذاً هو "الأصل" التاريخي/ الراهن أو الواقعي، الذي أعاد إبراهيم "قراءته" فشكله في مفارقة ساخرة متهكمة، "لم توفر أحدًا" من أطراف المشهد، فالحكومة هي العنوان، أو عتبة القصيدة، وهي "منادى"، لم تحدد العبارة - العنوان - سبب مناداته، ولكن البيت الأول / المطلع - يبين - على الفور - عن وجه الاستغراب، ففي المكان حشد، ولكن أمر هذا الحشد كما قال المتنبي:

إني لأفــتـح عـــيني حين افــتــحــهـــا
علـى كـــثـــيـــر، ولكن لا أرى احــــدا

يوحي العنوان بأن الحكومة - هذا المنادى - هي موضع التندر والسخرية، لأنها دججت نفسها، وحشدت قواتها دون موجب لذلك، عبر عن عدم منطقيته بأنه لا يعلم ولا يفهم سبباً لما يرى . فهذه مفارقة أولى، مستكملة بالبيت الثاني (النقيض) الذي يهون من أمر اجتماع الموسم . وإن صيغة القصر المفهومة من الاستفهام الإنكاري عبر أسلوب الاستثناء: "هل .. سوى " تحصر الحضور الفلسطيني (العام) في هذا الموسم الذي

(١) رحلة جبلية .. رحلة صعبة - ص ٢٨، ٢٩ .

ستتولى الأبيات التالية تفريغ صورته من أية قيمة . المحصلة أن المفارقة الأولى تتوجه فيها السخرية إلى الحكومة، تلك التي تبالغ في إظهار الخوف مما لا يخيف ، وهذه المفارقة الأولى تفتح الطريق إلى المفارقة الثانية، التي تقوم بدورها على سلسلة من المفارقات السريعة التي تشكل فيما بينها عناصر تلك المفارقة الثانية. مجمل هذه المفارقة الثانية أن اجتماع الموسم، الذي ابتدع لحماية عروبة فلسطين، والذي وضع حجر أساسه صلاح الدين، استحال إلى "مجرد زحام" مفرغ من وظيفته الحقيقية، إنه: "مظاهر ليس بها ما يخيف" هذا ما انتهى إليه احتفال "موسم النبي موسى" ضمانة الأمان، ومفتاح الحماية حين كانت فلسطين أرض جهاد . أما الآن (كما يرى الشاعر) فإن المفارقة تشير إلى العكس، وترسم "مفردات" هذا المشهد المعاكس بسلسلة من المفارقات المختصرة، الدالة، السريعة، المتكاملة:

١ - فمن شأن الجواد أن يكون حصاناً (حصناً) مهيباً .. ولكن هذا الجواد عاثر، وعثاره قد لا يكون لهزاله أو عدم تدريبه، وإنما لأن راكبه لا يجيد سياسته .

٢ - ومن شأن السيف أن يكون فخراً وسنداً لحامله .. ولكن هذا السيف يسخر من حامله .

٣ - ومن شأن الشخصيات القيادية أن تملك وضوح الرؤية وثاقب الرأي، ولكن هذه القيادات لا تتجاوز ادعاء التهديد، ومزاعم التنديد .

٤ - والقيادة الرشيدة قوية التواصل مع قواعدها الشعبية، متطلعة إلى المثل العليا .. ولكن هذه القيادة معزولة عن الحاضر والمستقبل، لا تملك أكثر من الانتساب إلى أمجاد يتغنى بها الماضي، وهي مشغولة بمكاسبها الخاصة عن مطالب الكرامة الوطنية .

بهذا تنتهي القصيدة/ المفارقة (أو المفارقتان)، وقد تم إدماج المفارقة المتولدة عن العنوان بالمفارقة الأخرى المسكوت عنها في العنوان، بأسلوب متدرج يعتمد على "المجال الدلالي" ؛ فالظالم في الشطر الأخير يشمل الحكومة الغاصبة للسلطة في فلسطين، كما يشمل هؤلاء القادة الذين فرّغوا الزعامة من دورها الحقيقي، وشتتوا الشعب حتى جعلوا اجتماعه مجرد احتشاد كمي لا يحمي ولا يخيف، وبذلك تلاقت المفارقتان في البيت الأخير، كما بدأنا مع البيت الأول .

نتأمل تفعيلة بحر المتقارب "فعولن" المتكررة أربع مرات في كل شطر، لنشعر بالتدفق وسرعة الانسياب، وكما يقول عبد الله الطيب في تحليل إيقاع المتقارب إنه مضطرد التفاعيل، طبليّ الموسيقا، يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف[1] . ثم نتأمل صوت الروي، الميم المضمومة، التي تجسد حركة الانطفاء والرفض (بل الاشمئزاز) بضم الشفتين ومط البوز إلى الأمام، ووضع الفم هذا بكونه روياً يختم كل صور القطعة يوشح هذه الصور الجزئية بهيئة الاحتجاج هذه من البداية إلى النهاية، فهو يفرض إيقاعاً وحالة نفسية مستمرة . أما موسيقا الحشو فجاءت بسيطة كأنما تنبع من المعاني القريبة والمشاهد المعاينة الدالة التي لا تحتاج إعمال فكر لإدراكها .

فالتوازن الإيقاعي واضح في المطلع بخاصة، كلمة في مقابل كلمة، ويتكرر هذا في البيتين الثالث والرابع – مع اختلافات محدودة، وهذا الإيقاع المتوافق مع طابع السرعة والتدفق الذي يميز تفعيلات المتقارب في تواليها يشد الصور (المفردة) إلى بعضها وكأنما هي صورة واحدة، ممتدة، أو متحركة، وهذا ما تدل عليه القطعة في صياغتها الكاملة .

قد يكون من المفيد أن نجلو القيمة الجمالية لفن المفارقة، وفلسفة السخر حين نعرض القطعة السابقة على قصيدة أخرى عن "الاحتفالية" ذاتها، وهي بعنوان: "موسم النبي موسى"، وهي تسبق "أيتها الحكومة" بخمس سنوات (تاريخها ١٥/٤/١٩٣٠) وهي قصيدة مدورة تنتهي بالبيت الذي ابتدأت به:

ايهـــــا الموسم هل انت ســـــوى

صـــــورة المجـــــد الذي كـــــان لنا

ويمكن أن نجد بين القصيدتين بعض المعاني المشتركة، ولكن طابع الأسى واستحلاب الألم بمناداة المجد الغارب في "موسم النبي موسى" يأخذ مكان التهكم والزراية التي لونت الصورة في "أيتها الحكومة"، ولعل تنويع القوافي (مستهدياً نهج الموشحة) ساعد في إضفاء هذا الشجن والأسى على مجمل القصيدة، التي توزعت إشاراتها بين عواطف متباعدة أفقدتها تلك الرابطة العضوية المنطقية التي نلمحها في "أيتها الحكومة" .

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج ١ ، ص ٣١٢ .

إن بناء القصائد سباعية التكوين على التناقض الذي يجسد مفارقة يعلى من "درامية" العرض، ويبرز الرسالة ويجلوها مصحوبة ببرهانها من خلال دلالة النقيض . فإذا تأملنا "أيها الأقوياء" بعد "أيتها الحكومة" سنجد الطريقة ذاتها دون أن تكون إحداهما تكرارًا للأخرى، ففي: "أيها الأقوياء": يأتي المتكلم بلسان الجماعة، ويثبت حضوره وانتماءه في كل بيت:

قــد شــهــدنا لعــهــدكم (بالعــدالة)
وخـــتــمنا لجندكم بالبـــســـالة
وعـــرفنا بكم صـــديقـــاً وفـــيــاً
كـــيف ننسى انتـــدابه واحـــتـــلاله
وخـــــجلنا من (لطفكم) يوم قلتم :
وعـــد بلفـــور نافـــذ لا مـــحـــاله
كل (افـــضـــالكم) على الراس والعـــيـْ
ـن وليــســت في حــــاجــــة لدلاله
ولئن ســـــاء حـــــالنا فكفـــــانا
انكم عندنا باحـــســن حــــاله
غــــيـــــر أن الطريق طالت علينا
وعليكم .. فــمـــا لنا والإطاله ؟ !
اجـــــلاء عـن البـــــلاد تريدو
نَ فنجلــو ام مــــحــــقنا والإزاله ؟

وبالإضافة إلى هذه الـ "نا " المتكلمة الجماعية التي تجعل الشاعر مترجماً عن صوت شعبه، نجد ميلاً واضحاً إلى استخدام مفردات وتراكيب اللغة المألوفة المتداولة:

شهدنا .. وختمنا
وخجلنا من لطفكم
كل افضالكم على الراس والعين
كفانا انكم عندنا باحسن حالة
ما لنا والإطالة ؟

هذه العبارات (الشعبية) تؤكد حضور الضمير العام وكلام الشعب الحاضر بالفاعل الجماعة، وهذا المنحى – بدوره – يناسب أن المتهكم به جهة واحدة، هي "الحكومة" ذاتها الماثلة في القصيدة الأخرى، وإن سمّاها هنا "الأقوياء" وهذه التسمية التي تعني التعسف والظلم توصف بصفات ملتبسة، فيقرن المعنى بما يناقضه: مثل الصديق، واللطف، والفضل، يريد ضد هذه الصفات، ويدلل على مراده بما ينسب إلى هذا الصديق اللطيف المتفضل من عمل وقول هو عسف وحيف. فلأن الشاعر تكلم بصوت الجماعة كان لابد أن يقترب النسيج اللغوي من لغة الجماعة وتقاليدها في التعبير عن نفسها، وكان لابد من بناء المفارقة على محور واحد، دون تطرق إلى أي عنصر آخر كما فعل من قبل، وإلا اضطرب التشكيل، وفقدت القصيدة مصدراً يؤكد صدقها الفني، كما يشتت الاستجابة لها .

ولعله من المهم أن نذكر هنا أن نزعة السخر، أو قوة المفارقة ليستا وقفاً على هذا النوع من القصائد الوطنية، وسنعود إليها حين نعرض لجماليات القصيدة في فصل يأتي.

٣- الوطنية ... والقومية

لم يتخلف شعور إبراهيم، ولا وعيه بأمته العربية، على رغم من حال التقاطع والعزلة المفروض على أقطارها بعد أن أخضعت لهيمنة القوى العظمى ذلك الوقت . ولكن هذا الوعي يتحرك مرتبطاً بأحداث تستجد، وليس مؤسساً على حس تاريخي قوي، أو على وضوح نظري يحمل معتنقه من التاريخ إلى الحاضر والمستقبل . سنجد عند إبراهيم ما نجده عند الكتاب والمبدعين من السابقين عليه والمعاصرين له من تداخل بين ما يعنيه بالشرق، وبالإسلام، وبالعرب، وأن هذه الألفاظ تستخدم كمترادفات (وهي ليست كذلك) – وهذا واضح في تعليق كتبه يخص كتاب الروضتين (كتبه في ٢٤ آب – أغسطس – ١٩٣٥) يقول: " ما برح المسلمون في كل أدوارهم – حاكمين ومحكومين – علتهم واحدة لم تغيرها الأيام، ولم تهذب أخلاقهم غِيَرُ الدهر وعبر الزمان، وهذه العلة هي فقدان الهدف الأسمى، أو المبدأ العام الذي تحيا الأمم بالمحافظة عليه والذود عنه . الإسلام مبدأ وبحفظه حفظهم، ولكنهم كثيرًا ما أهملوه في سبيل التافه من الأمور، وشدما أغفلوه في التوصل إلى هدف زائل ..." .

ثم يقول: "وإنك اليوم، والحكم للإفرنج في هذا العصر، لتستفيد من قراءة هذا الكتاب أشياء تدلك على أن القوم هم الآن كما كانوا في سالف الزمان: صليبيون بالأمس وصليبيون اليوم .. ناهيك بأمة تفضل الإفرنجي الكافر على المسلم، فتخطب وده، وتطلب حكمه، وتمنحه الامتيازات في بلادها – في ذلك العهد كاليوم .. ولا يزال المسلمون يقومون بواحد ويقعدون بموته، ولا يزال مجدهم القومي رهن تمخض الزمان عن القوي العظيم[1] وفي كلمة سابقة اقتبسناها في مدخل هذا الكتاب قال إبراهيم: "قضي على الشرق أن يهبط بعد الارتفاع.."[2] الخ، كما وصف عصر الحروب الصليبية بأنه كان "عصر النزاع بين الشرق والغرب، وعهد وقائع فاصلة بين أن يصبح هذا الشرق وهو كله تحت سيطرة الغرب، وبين أن يحتفظ بشرقيته وعروبته وإسلاميته".[1]

وفي سياق آخر يعد الإشارة إلى الخصوصية إزاء بالشرق (العرب/المسلمين) فيذكر ما ينسبه للشاعر الإنجليزي كبلنج: "الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقي التوأمان" إذ يصفه: "هذه الروح الخبيثة وما تنطوي عليه من غطرسة وأنانية وكبرياء".[2]

وفي سياق مختلف يعود إلى القضية متعددة الزوايا، فيعيب على "العرب" ما يعده "ظاهرة تاريخية" وليس أزمة عارضة : "علام يستعين العرب على العرب بالأجنبي؟ ! علام يذهب امرؤ القيس إلى قيصر الروم يستعديه على قاتلي أبيه ؟! علام يستنجد العباسيون بالفرس لقلب الأمويين ؟! علام وضع العرب أيديهم في أيدي الحلفاء لبناء مملكة عربية ؟! ولا أحب أن أمسّ التاريخ الحديث بقليل ولا كثير لئلا أسيء إلى شخصيات عربية نكرمها لم تنج هي الأخرى من هذا العيب . تؤلمني هذه الظاهرة التاريخية، ويؤلمني أن تلك الصفات العربية النبيلة ما زالت ينقصها قديماً وحديثاً شيء أساسي هو الشعور القومي العام الذي تنسى معه الأحقاد، وتتلاشى أمامه الأضغان . لقد علموني في المدرسة أن وفاء السموأل مضرب الأمثال، ذلك لأنه احتفظ بوديعة الدروع لامرئ القيس، وأبى تسليمها

---

(١) الكنوز – ص ٣٢ .

(٢) الكنوز – ص ١٦٤ .

(١) الكنوز – ص ١٨٨ .

(٢) الكنوز – ص ٢١٥ .

لخصومه، حتى كلفه ذلك ذبح ولده بين عينيه ! الله اكبر للوفاء، الله اكبر لراعي الأمانات[1]، ولكن لم يعلموني موطن العبرة في بقية القصة، لم يعلموني أن امرا القيس كان قاصداً بلاد القيصر ليأتي بجيش كثيف من الروم يدوخ به الجزيرة انتقاماً لأبيه، وأنه لو تم له مبتغاه لكان معناه احتلال للجزيرة (خفيف الظل) كاحتلال أحفاد ذلك الجيش لهذه البلاد.[2]

لقد أطلنا الاقتباس من كتابات إبراهيم، ولا يزال هناك ما يستحق أن ننقله ونتأمله، وإذا اكتفينا بخلاصته من حيث يدل على موقف فكري أو ايديولوجي سنجد هذا الموقف غامضاً، ومسطحاً، أو مضطرباً، إذ يصف الفرنجة بالكفار، ويستنفر الشرق بالإسلام، ويشير أخيراً إلى "الشعور القومي العام"، ولا يكد ذهنه في البحث عن أسباب تخلفه، ولا يفكر في المبدأ الذي يحمل العباسيين على الاستعانة بالفرس على إسقاط البيت الأموي، فكأن "عروبة" الأمويين تجوّز لهم ما فعلوه في الهاشميين ؟ هناك شيء ما غائب عن الحياة العربية، وربما الحضارة العربية أيضاً، قد يكون "العدل"، قد يكون تغلغل الشعور بالقبيلة بما يعطّل ويحرّف الشعور بالأمة ، قد يكون عدم حسم العلاقة بين الدين والقومية!! ليس هنا مكان هذه القضية، وما يعنينا انعكاس الشعور القومي العام – على حد تعبير إبراهيم – في شعره . وهنا يمكن أن نلاحظ أمرين:

١ – أن قصائده ذات البعد القومي غطت – رمزياً – أقطار الوطن العربي، ما بين فتية المغرب، وبطل الريف، إلى مصر، ولبنان، ودمشق، ولكن شعوره ببلاد الشام أقوى وعواطفه تجاهها تستند إلى وعي بتاريخها، وليس مجرد مجاراة سطحية كما في حديثه عن بطل الريف أو سعد زغلول أو حتى مصر . وهذا يتضح في التسلسل التاريخي للقصائد أيضاً .

٢– أن هذه القصائد ذات البعد القومي قد يتضمن بعضها إشارة عابرة، إلى فلسطين، ولكن قصيدة منها لم تتداخل تداخلاً عضوياً حياً مع القضية الفلسطينية، ويتأكد هذا بالنظر إلى الموضوع ذاته من زاوية المدخل الفلسطيني، فكل قصائد إبراهيم

(١) ستكون لإبراهيم عودة لحادث السموال، وسيجرده باقتدار نقدي من فضيلة الوفاء، ويحوله إلى سمسار ومحل رهن يرابي في المال .
(٢) الكنوز – ص ٢٦٧، ٢٦٨ .

الوطنية، الخاصة بالصراع على الأرض، أو على المستقبل، أو على الزعامة في فلسطين – لم تمتد لتدعو طرفاً (بلداً أو زعيماً) من الأمة العربية ليدعم أو يساعد أو يعارض، بأي شكل من الأشكال .

هذا الأمر الثاني هو الأشد خطراً، وهو الذي يعني أن "الشأن الداخلي" ظل في حال من العزلة، أو الرغبة في عزله، أو اليأس من الحصول على جواب، إذا ما طلب فتح الطريق لإسهام طرف آخر من خارج فلسطين، هذا على رغم من أن العدوان الذي استهدفت له فلسطين إنما جاءها عبر البحار، من طرف هو خارجها، ولكن "صراع الديوك" بين رؤساء العشائر الفلسطينية أفسد الرؤية، وغبّر الجو وأغلق طرق الامتداد، أو الإمداد .

لقد اتخذ إبراهيم من المراثي – لأبناء فلسطين أو غيرهم – طريقاً للنصح والتقريع، دون أن يتطرق إلى ما كان ينبغي على هذا المرثي – من عمل تجاه فلسطين: في قصيدة: "ذكرى حمية أهل الشام" يصف هوى "الحرية" وصفاً نبيلاً، ينطلق منه إلى البطل الرمز "دفين ميسلون" – يوسف العظمة – ثم ينهي قصيدته بما يكشف عن حس قومي مبكر (١٩٢٥) دون أن يستدعي جانباً من قضية وطنه:

هذه شيمة الكرام بني الشام سمت همة وطابت فعالا
عربي إباؤكم أموي لا أباد الزمان تلك الخلالا
كل جرح أصابكم حل منا في صميم القلوب يأبى اندمالا
يحرس الله مجدنا ما بذلنا في سبيل الأوطان نفساً ومالا

هل كانت غواية الشباب شاغلة لإبراهيم عن الشعور بحجم الكارثة المقبلة وخطرها ؟ أم كانت علامات ما سيكون لم تفض بسرها وتعلن عن نفسها بعد ؟

لا هذا ولا ذاك !! ففي العام نفسه (١٩٢٥) بعد أقل من شهرين أنشد قصيدة "يا موطني" في حفل توزيع الشهادات بمدرسة النجاح بنابلس، وفيها أكثر من صرخة حارقة:

يا مـــوطناً قـــرع العـــداة صَــفَـــاته

اشــجــيـــتني، ومن الرقــاد منعـــتني

يا مـــــوطناً طعن العـــــداة فـــؤاده

قـــــد كنت من سكينـهـم في مـــامـن

وإذا كنا نستكشف الشعور (وليس الشعر الذي لم يستكمل أدواته بعد) فإن الخوف على الوطن يخالطه ندم، ولا يكون الندم إلا على خطيئة، وليس شرطاً أن يكون الشاعر بشخصه مرتكب تلك الخطيئة، فقد كان صبيًا عندما احتل الإنجليز وطنه، ولكن: ما المعنى الذي يدينه ؟

لهـفي عليك، ومـــا التـهـــافي بعــد مـــا

نزلوا حـــمـــاك على ســـبـــيل هـــين

واتـوك يـبـــــدون الوداد وكلهـــم

يزهو بثـــوب بالخـــداع مـــبـــطن

قـــد كنت احـــسب في التـــمـــدن نعـــمـة

حـــتى رأيت شـــراســـة المتـــمـــدّن

نزلوا على سبيل هين، ربما قوبل هذا النزول بشيء من الموافقة لأنه يخلص البلاد من تخلف الحكم التركي ويفتح الطريق إلى التمدن الغربي، وقد كان توددهم يغري بهذا ..

ثم يمضي إلى أبعد:

الذنب ذنبي يوم همت بحـــــبـــــهم

يا مـــوطني، هذا فـــؤادي فـــاطعن

هذا (الاعتراف) قد يكون (فنياً) غير ناضج وغير مرتب، ولكنه (نفسياً) يعرض الجرح لشمس الحقيقة، ويدلي بما لم يجرؤ قلم آخر على عرضه علانية. غير أنه حين يختم قصيدته بقوله:

عـجـــبـــاً لقـــومي مـــقـــعـــدين ونومـــاً

وعــــدوهم عن ســـحـــقـــهم لا ينثني

عـــجـــبـــاً لقـــومي كلهم بُكْمٌ ومن
ينطـق يقل يا ليـــتـني ولـــــعلني

فإن "قومه" هم شعب فلسطين، وليس شعب الأمة العربية، فهذا تأكيد آخر لما سبقت الإشارة إليه من وجود عزلة فكرية، شعورية، بين ما هو وطني يتعلق بالشأن الفلسطيني، وما هو قومي، من حيث إن لهذه القضية الوطنية علاقة قومية وتأثيراً متبادلاً، ويوجب مشاركة في المسؤولية .

مرة أخرى: هل كان غير مدرك لهذا الامتداد الطبيعي ومسؤولياته ؟ أم كان يائساً من انتظار فائدة من أقطار هي بدورها يعيش كل منها نوعاً مختلفاً من المعاناة ؟ سنقرأ ما يتعلق بمصر، خاصة، من هذه الزاوية . وقد كان إبراهيم يشعر بخصوصية مصر، حتى قبل أن يراها، فقد أرسل إلى صحفها أول ما أنتج من الشعر، وتطلع إلى العمل في صحافتها، وحين أسندت إليه إدارة البرنامج العربي بإذاعة القدس – كما سنرى – كان همه في رسالته إلى صديقه عمر فروخ – أن يتفوق برنامجه الأدبي على نظيره الذي تبثه الإذاعة المصرية: "لقد أصبح دأبي أن أجعل هذا البرنامج تحفة من التحف بحيث أبز به برنامج مصر، وقد توفقت في ذلك إلى حد بعيد، وقد جاءني الثناء العاطر على البرنامج من مصر نفسها.."[1] فهنا اقتناع بأن مصر هي النقطة المتقدمة الجديرة بأن تنافس وأن تكون المرجع . أما شعر إبراهيم فما يخص مصر منه أربع قصائد، تبدأ بترتيبها الزمني برثاء سعد زغلول، ويختار لمرثيته عنواناً دالاً " سر الخلود"، ويبالغ (وقد كان لا يزال في مرحلة المبالغة: ١٩٢٧) فيقول: "ارتبت في الأقدار ليلة نعيه" ويقول: "وهل كسعد يولد" ؟ ويستلزم هذا أن يمجد نضال سعد، – وهو نضال مصر – ويذكر لسعد ما أرسل من معونة حين أصاب الزلزال مدينة الشاعر (نابلس) .. من المؤكد أن مقام الرثاء، ومقام زعامة سعد كانا يتسعان إلى أبعد من هذا .. تحديداً: إلى مدى الطرح القومي، ولكن الطرح القومي لم يكن وارداً حتى بعد عام من رثاء سعد، حين قيل إن شوقي سيزور فلسطين، فاستعد الشعراء، وأعد إبراهيم قصيدته: "حطين" التي مجد فيها مكانة شوقي في الشعر، وقدرته على الوصف، ونفاذ معانيه إلى القلوب، ثم ينتهي هذا كله إلى "أمنية":

(١) شاعران معاصران – ص ٥٤ .

عـــرج على حطين واخـــشع يشج قلبك مـــا شـــجـــاني
وانـظـر هــنــالــك هــل تــرى اثــار (يــوسـف) فــي المكـان
ايقظ (صـــلاح الدين) رب التـــاج والســيف اليــمـــاني
ومـــثـــيـــرهـا شـــعـــواء ايوبيـة الخـــيل الهـــــجــان

فكل ما تمناه إبراهيم على أمير الشعراء موئل إعجابه وقدوته أن يجعل من حطين وصلاح الدين موضوعاً، يعيد البطولة الفريدة والمجد المنسي إلى الذاكرة العربية، ولعل إبراهيم كان يطمح إلى إبداع "مسرحية" عن حطين وبطلها، فقد كان يتعقب مسرحيات شوقي واحدة بعد أخرى، ويغري أخته بتدارسها، وهنا نقطتان: لم تتم زيارة شوقي لفلسطين ولكن من المؤكد أن القصيدة بلغته، وقد كان أمير الشعراء شديد الحرص على كل ما يردد اسمه، ومع هذا لم "يغتنم" هذه اللفتة الذكية الواجبة . الثانية : أن وصف إبراهيم لمعركة حطين فيه نفس بطولي يضارع فيه شعر شوقي، وإذا كان قد رمى إلى منافسته فقد نافسه عن جدارة:


بالعـــاديات لديه ضـــبـــحـــاً
والأسـنـة فـي الـلـبـــانِ
ترمي بمارجـــهـــا ومـــا
غــيـــر العـــجـــاجـــة من دخـــانِ
فـــي كـل خــطّـار عـلـى الأخــطــار
صـــبّـــار الجـنــانِ
حلقـــات ادرعـــهم قـــيـــود
الموت فـي درك الـطـعـــانِ
وسـيــوفــهـم مـاء الحـمـيـم على
مـــضـــاربـهـن آنِ
والخـــيل طوع كـــمـــاتهـــا
في الـنـقـع مـــرخـــاة العنانِ
لا تنثني او تحـــرز القـــصـــبـات
فـــي يـــوم الـــرهـــانِ

حـطـين يـومـــــك لـيـس يـنـكـــر
شـــــاهـديـه الخـــــافـــــقـــــانِ
تـتـطـايـر الأرواح فـــــيـــــه
مـــن الـــسِّـــنـــان إلـــى الـــسِّـــنـــانِ
وترى الســـهـــام مـــقـــومـــاتٍ
فـــوق اجـــســـامٍ حـــوانِ
فـــإذا أديم الأرض احـــمـــر
مـن دم الافـــرنج قـــانِ
يـســـقـــون من كـــاس الـردى
ومـلـيـكـهـم ظـمـــآن عـــانِ
حـــتـى انجـلـى رهـج الـوغـى
والـنـصـــر مـــرمـــوق الـعـنـانِ
ومـــشـى صـــلاح الـديـن تحـت
لـوائـه فـي مـــهـــرجـــانِ
وعـــلا الأذان ورجّـــعَـتْ
تـكـبـــيـــرَهُ شـــرف الأذانِ

إن المستوى الذي بلغه الشاعر الشاب في هذا الوصف يثبت قدميه في أرض الشعر حتى لو لم يكن له غير هذه القطعة . لقد تدفقت تفعيلة الكامل المجزوء (متفاعلن) وكأنها مدْحلة تكتسح كل ما يقف في سبيلها، ثم نجد قافية سورة الرحمن حاضرة، تعطي تلك الحرب قدسيتها الدينية، التي تؤكدها مفردات المعجم القراني: العاديات - ترمي بمارجها - ماء الحميم - آن - يسقون من كأس - كما تؤكد بعدها التاريخي .

ونعود إلى ما نحن بصدده - بعد أن أثبتنا حق إبراهيم في هذا الحوار من طرف واحد - فنجده في القصيدة السابقة لا يشير إلى العروبة، ولا إلى لحمة النسب بين مصر وفلسطين، مكتفياً بأن مصر يتهددها الإنجليز، وفلسطين يتهددها الإنجليز والصهيونية:

فـي مـــصـــر يطمـع اشـــعـبُ
وهـنـا تـنـادى اشـــعـــبـــانِ

وأخيراً تتواجه قصيدتان إحداهما بعنوان: "تحية لمصر" (١٩٣١) والأخرى: "عتاب إلى شعراء مصر" - دون تاريخ، وإن أضاف الهامش يرجح أنها قيلت عام ١٩٢٩ . وللتحية في القصيدة الأولى ملابساتها، فقد قيلت في لبنان، في الجامعة الأميركية، تحية لقدوم فريق كرة القدم من الجامعة المصرية، وإذاً لا مكان لغير التحية، وشيء من العتاب، وفيها يتجه إلى "مصر الفراعين" وفي أعقاب هذا الوصف:

ولي أواصر قربى فيك ما برحت
لما مضى ذات توثيق وتمكين
شقوا القناة عساها عنك تبعدني
إني ومن لهفتي جسر سيدنيني
احب مصر ولكن مصر راغبة
عنّي، فتعرض من حين إلى حين

فالقربى ليست شيئاً مستحدثاً يفترض ان بعض آل طوقان اقام بمصر، او عكس هذا، إنها القربى "القومية"، الانتماء العربي، الذي شقوا القناة لتعطيله وشقه، وهيهات . اما قصيدة العتاب (وقد أحسن إذ وجهها إلى شعراء مصر وليس شعب مصر) فإنها القصيدة "الأقوى" في مرتكز الفكر القومي، ومطلعها يدل على عاطفة ذات قوة وعمق :

روضنا من رياضكم فينان
وثرانا من نيلكم ريان
وهوانا - لو تقدرون هوانا -
كل قلب منه لكم ملآن

ثم ترتفع راية البراءة من جانب فلسطين:

إن سررتم ففي فلسطين عيد
او حزنتم لم تعدُها الاحزان
قد راوا بالقناة ان يقطعونا
فإذا الدين جسرها واللسان

هذه أسس الانتماء القومي صريحة محددة، وأنتم ركنها الركين:

وتسامى صرح العروبة في مصر
وهل غيركم له أركان ؟

لهذا .. من حقنا أن نعاتب .. ونتشدد في المعاتبة:

كم بلاد تهزكم ليس فيها
لكم جيرة ولا إخوان
خطبنا لا يهز (شوقي) ولكن
جاء روما فهزه الرومان[1]
خطبنا لا يهز حافظ إبراهيم
لكن تهزه اليابان[2]
ما لمطران يا فلسطين شان
بك لكن له بنيرون شان[3]

وها هنا إضافة طريفة تدل على ثقافة إبراهيم، واتساع أفقه، ودماثة خلقه، وأنه يقول هذا عاتباً وليس منابذاً أو عائباً، إذ يدرك أن الشاعر يباح له كل موضوع، وأنه لا يعاب على ماذا قال، وإنما يعاب على كيف قال، فعتابه على تجاهل فلسطين أو عدم التفاعل مع محنتها، وأثر هذا سلبياً على يقظة الشعور القومي وإذكاء المساندة العربية إذ كان شعر هؤلاء الثلاثة يسري بين الأقطار لا يوقفه شيء .. دليل هذه الدماثة قوله عقب إشارته السابقة:

سيقولون قدست هذه الأرض
فما إن لنا بها شيطان

---

(١) يشير إلى قصيدة شوقي "رومة" ومطلعها:

قف بروما وشاهد الأمر واشهد   أن للملك مالكاً . . سبحانه

الشوقيات: ج١ ، ص ٢٩٠

(٢) قصيدة حافظ إبراهيم "غادة اليابان" ومطلعها:

لا تلم كفي إذا السيف نبا   صح مني العزم والدهر أبى

ديوان حافظ ابراهيم: ج ٢، ص٢

(٣) قصيدة نيرون، مطلعها:

ذلك الشعب الذي آتاه نصراً   هو بالسُّبة من نيرون أحرى

ديوان الخليل: ج ٢ ، ص ١٠١

بل فلسطين بالشـــيـــاطين مـــلأى
ضـــــجت الإنس منهم والجـــــان

في هذه القصيدة ابعد مدى، واوضحه، في بسط الشعور القومي والرابطة القرابية وترتيب حقوق مكتسبة بناء على هذه القرابة، وهذا خاص بمصر، أما غيرها من الأقطار العربية، فإما أن يتخذ إبراهيم قناعاً يتكلم عبره وكأنه أحد أبناء ذاك القطر، من ثم تأتي العاطفة ضعيفة والمعاني عامة (نشيد بطل الريف – فتية المغرب) أو يسيطر الشعور المأسوي الأبوي مثل مراثيه في ملوك وأشراف البيت الهاشمي .

٤- الشهيد

في هذا المحور تختفي المساحة ما بين الوطني والقومي، فالشهيد ملك لوطنه وأمته، وعطاؤه وبذله لهما معاً كذلك . وإن قصائد إبراهيم التي تفجرت من مشاهداته لشهداء فلسطين لتخترق المكان والزمان لتكون ملحمة بطولة قومية، بل إنسانية، محركها نبل القصد، والغضب للكرامة، والتمسك بالحرية، واسترخاص الموت من أجل الوطن . في قصائد إبراهيم عن الشهيد ابتدع أبهى الصور، وأنقى العواطف، وشكل تنويعات إيقاعية، وركب طبقات وأصواتاً لم تعهدها قصائده في أي موضوع آخر . هذا على رغم من أن إنتاجه في موضوع الشهيد ينحصر في ثلاث قصائد وليس أكثر:

١-الفدائي (١٩٣٠)

٢-الثلاثاء الحمراء (١٩٣٠)

٣-الشهيد (١٩٣٤)

إن هذا المدى الزمني القصير الذي تناول فيه مبدأ "الاستشهاد" يوثق الصلة بين الحياة الاجتماعية والشعر، فلا غنى للشعر الوطني عن التغني بالبطولة وإطراء الشجاعة والدعوة إلى منازلة العدو، ولكن الاستشهاد شيء مختلف، ولا يستدعى إلى الشعر إلا أن يكون ماثلاً في الواقع اقتحمته اجساد هانت عليها الحياة في سبيل القيمة، وهذا بدوره

لابد ان يحرك الشاعرإلى إبداع يوازي الفعل في بروزه وأصالته، إن لم يبلغ حالة من تطابق القول والفعل، وقد حدث هذا كثيراً بين شعراء فلسطين خاصة، وأولهم الشاعر عبد الرحيم محمود (١٩١٣ – ١٩٤٨) وهو نمط يتكرر بين أدباء فلسطين، ولكن قدرة عبد الرحيم في اقتناص النفس البطولي في قطعته الشهيرة، واقتران هذه القطعة باستشهاده في معركة الشجرة زمن النكبة، جعل من قصيدته نموذجاً أو بياناً (منفستو) لشهداء المبدأ:

سأحمل روحي على راحتي
والقي بها في مهاوي الردى
فإما حياة تسر الصديق
وإما ممات يغيظ العدى
ونفس الشريف لها غايتان
ورود المنايا – ونيل المنى

....

لعمرك إني أرى مصرعي
ولكن اغذّ إليه الخطى
ارى مقتلي دون حقي السليب
ودون بلادي هو المبتغى

......

اخوفاً وعندي تهون الحياة
وذلاً وإني لرب الإبا
بقلبي سأرمي وجوه العداة
فقلبي حديد وناري لظى
واحمي حياضي بحدّ الحسام
فيعلم قومي باني الفتى

لم يكن بحر المتقارب، بتفعيلته المتكررة أربع مرات (فعولن) في كل شطر، وما تضفيه من تدفق نغمي، والحركة المقصورة الطويلة الممتدة بلا حد، إلا تجسيدًا لثنائية

الجسم والروح وما بينهما من تناقض المحدود المتدفق (المندفع) واللامحدود المتطلع إلى افق التحرر، أما المعاني فإنها قيم عرفها شعر الخوارج واندثرت حين وقف الشعر على أبواب السلاطين . عبد الرحيم محمود استنبت الجانب الغنائي في شعر إبراهيم، ولابد أنه شاهده وسمعه في صدر شبابه، لأن عبد الرحيم شارك فعليًا في صدامات ١٩٣٦ – ١٩٣٩ بين العرب واليهود، وهي الفترة التي غاب فيها شعر إبراهيم (موظف الحكومة .. الذي أعاد ترتيب رسالته بحيث تنفذ إلى شعبه من خلال الميكروفون كما سنرى في فصل يأتي) ولكن قصائده المبكرة كانت موضع ترديد وتمجيد .

لم ينبت الاستشهاد في شعر إبراهيم من خلال ممارسة الصدام، وإنما من خلال تدافع المعاني وتطور الصور، وملاحظة الواقع الصدامي النامي، ولهذا نجد الصورة تنمو وتتأصل قصيدة بعد أخرى:

* في عام ١٩٢٦ – في ذكرى استشهاد المجاهد (الدمشقي) احمد مريود، يصف ما بعد الفعل، مرآه، ومصيره عند ربه، ولا يتوقف عند المبدأ في ذاته، وغاية ما يستدعيه إلى فلسطين لوم تكررت صورته بعد ذلك:

هُمْ إخــوانـنا الجــهــاد واضـــحى
همُنا في مـــجـــالس ولجـــان

* وفي عام ١٩٢٧ تتصاعد النبرة، نبرة اللوم (في قصيدة تحية الريحاني) واللوم موجه إلى بلده (نابلس) الذي :

كــان ذا نخــوة وفــيــه حــمــيــة
اين منهــا حــمــيــة الجــاهليــة

.....

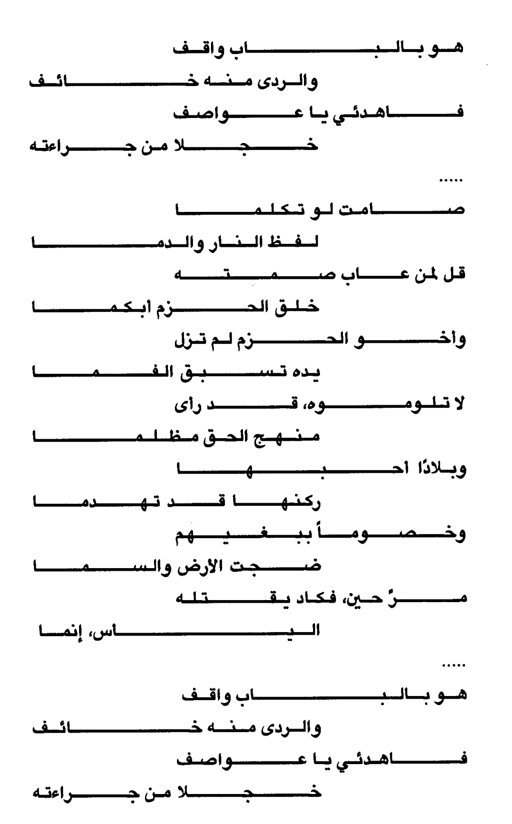
وفلسطين لن تكون ضـــحـــيـــة
قــبل ان تذهب النفــوس ضــحــيــة

* وفي عام ١٩٢٨ يحدث تصاعد أخر، في قصيدة "تفاؤل وأمل"، فلأول مرة يطالب ببذل الدم :

وطن يبـــــاع ويشـــــتـــــرى
وتصــــيح "فليــــحيَ الوطنْ" ؟
لو كنت تبـــغي خـــيـــره
لبـــذلت مـــن دمـك الثـــمـن

*ويتحول التجريد إلى صورة برهانية في العام التالي (١٩٢٩) – قصيدة: البلد الكئيب:
اتـضـــــيـع يـا وطـنـي و هـا
عـــرق العــــروبة فيّ نـابض
فــــلأذهبنّ فـــداء قـــومي
في غـــمـــار الموت خـــائض

وهكذا نصل عام ١٩٣٠، وبعد أربعة أعوام يرى في قضية فلسطين أنها أزمة، أو مواجهة تحتاج إلى تكتل وشجاعة وبذل مال، وصدام، ولكن حادثة ١٩٣٠، وقد أطلق الرصاص على النائب العام الإنجليزي اليهودي، لم تقتله الرصاصة، ولكن الحادث في ذاته حمل شارة ما يجب أن يكون، ولهذا حملت القصيدة عنوان "الفدائي":
لا تسل عن ســــلامـــتــــهْ
روحـــه فـــوق راحـــتـــهْ
بدلتــــه هـمـــومـــه
كــــفناً من وســـادته
يرقب الســـاعـــة التي
بعـــدها هول ســاعـــتـــه
شـــاغل فكر مـــا يراه
بإطراق هـامـــتــــه
بين جنبــــيــــه خـــافق
يتلظى بغـــايتـــه
من رأى فـــحـــمـــة الدجى
اضــــرمت من شــــرارته
.....



هو بالباب واقف
والردى منه خائف
فاهدئي يا عواصف
خجلا من جراءته

.....

صامت لو تكلما
لفظ النار والدما
قل لمن عاب صمته
خلق الحزم ابكما
واخو الحزم لم تزل
يده تسبق الفما
لا تلوموه، قد راى
منهج الحق مظلما
وبلادًا احبها
ركنها قد تهدما
وخصوماً ببغيهم
ضجت الأرض والسما
مرّ حين، فكاد يقتله
الياس، إنما

.....

هو بالباب واقف
والردى منه خائف
فاهدئي يا عواصف
خجلا من جراءته

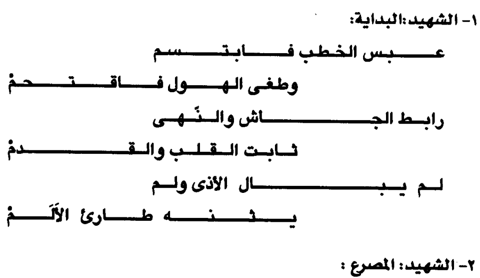
في هذه القطعة خيال جريء، استعارات جديدة، نرى أنها التي ساندت المعنى فجعلته قابلاً للتأثير في المتلقي، برغم اضطراب موسيقا البحر (المقتضب: مفعولات مستفعلن) الذي

لا تكاد تسلم تفعيله منه من تغيير نسقي يتسامح فيه العروض ولا تتسامح فيه غنائية المعنى وما تؤثر من سلاسة تيسر الترديد والتغني: بدلته همومه كفناً من وسادته: صورة مستحيلة وشديدة الجراة والجدة، ثم هذه الحسية الواضحة في : من راى فحمة الدجى أضرمت من شرارته، و: صامت لو تكلما لفظ النار والدما – اهدني يا عواصف خجلاً من جراته !!

إن هذه القطعة، في بحرها (المقتضب) خالفت ما زعمه بعض المهتمين ببحث العلاقة بين الإيقاع وموضوع القصيدة، حين راى أن هذا البحر "شهواني" يستجيب للترهات والترقيص وما إليهما، مستجلباً للتدليل قول شوقي قطعتيه: "مال واحتجب" و "حف كأسها الحبب" – ونرجح أن هذا التوظيف لقطعتي شوقي إنما هو مصادفة محضة لا تعطي حكماً بالشمول . وإن الموسيقا غير السلسة، غير المنسابة لتوافق لحظة التربص، واقتناص الفريسة، التي لابد كانت كامنة في مخيلة الشاعر وهو ينتقي مكونات هذه القصيدة / البداية، التي تصور جسارة السعي إلى إهلاك العدو، ولو كانت الحياة هي الثمن .

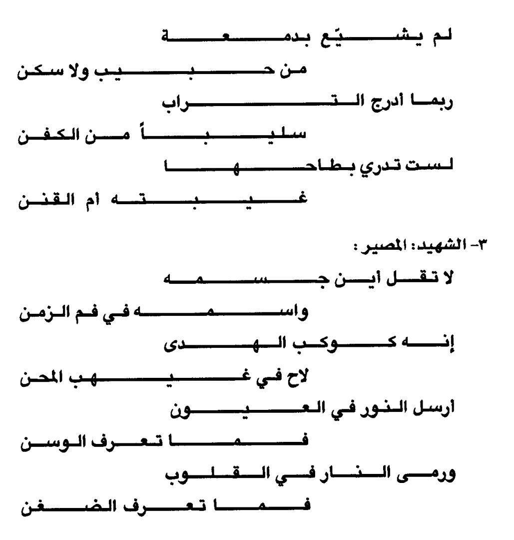
بعد أربعة أعوام من "الفدائي" سيكتب "الشهيد" متحرراً من ضغط المناسبة الواقعية (الحادثة) ؛ فقد كثر الشهداء ما بين عامي ١٩٣٠، ١٩٣٤، ولهذا تتعدد "الصور" لتنتهي إلى المعنى الاستشهادي، وهكذا ينظم نوع من "السيناريو" خطوات القصيدة :

١- الشهيد:البداية:


عبس الخطب فابتسم
وطغى الهول فاقتحمْ
رابط الجاش والنُّهى
ثابت القلب والقدمْ
لم يبال الأذى ولم
يثنه طارئ الألَمْ

٢- الشهيد: المصرع :

ربما غاله الردى
وهو بالسجن مرتهن



لم يشيّع بدمعة
من حبيب ولا سكن
ربما أدرج التراب
سليباً من الكفن
لست تدري بطاحها
غيبته أم القنن

٣- الشهيد: المصير :

لا تقل أين جسمه
واسمه في فم الزمن
إنه كوكب الهدى
لاح في غيهب المحن
أرسل النور في العيون
فما تعرف الوسن
ورمى النار في القلوب
فما تعرف الضغن

إن القافية المقيدة (الساكنة) التي يتوقف معها تردد أنفاس قارئ القصيدة، أو تجاوب المستمع لها بأحاسيسه ليلزمه بنوع من القرار يليق بحالة التصميم الغامض الذي يتحلى به الشهيد منذ اعتزم اقتحام الخطب، وإن فصل الأبيات بهذا السكون القائم حدًا على حافة كل بيت ليجسد حال الشهيد نفسه في علاقته بالزمن، حيث تتحول الثواني بدقاتها المنفصلة، وكأنها أزمنة معزولة منقطعة عن حركة العالم، وعن بعضها البعض .

أما قصيدة "الثلاثاء الحمراء" التي تفجرت من حادث تنفيذ حكم الإعدام علانية في ثلاثة من أبطال المقاومة، (وهي في فداحة دنشواي، وبعدها باثنين وعشرين عاماً، والفاعل فيهما واحد، للهدف نفسه) هذه القصيدة درة قصائد البطولة في شعر إبراهيم، كما كان مشهد الإعدام علامة لا تنسى ولا تتأول في ما تعنيه، فقد رسم تنفيذ الحكم على الثلاثة الأبطال: فؤاد حجازي، وعطا الزير، ومحمد جمجوم، على أن يقدموا بهذا الترتيب مع

ساعة فارقة بين كل واحد والذي يليه، إمعاناً في تعذيبه، وتعميقاً للخوف والرهبة لدى شاهدي الساحة، غير أن الشهيد محمد جمجوم - الثالث - رفض أن يكون آخر زملائه، وأن يشهد الحياة ساعة من بعدهم، فحطم قيده، وأبى إلا أن يكون الأوسط .. وقد نال مراده، فأضفى على مشهد الإعدام شارة كان لابد من إعلانها، فالموت لا يخيف الشهيد، وإنما يناديه .. فيلبيه !!

إن «الثلاثاء الحمراء» أول قصيدة تخضع لتصميم مسبق، وهي (مع قصيدة «مصرع بلبل») تبلغ أعلى مستوى تشكيلي استطاع أن يحققه الشاعر في شعره . من ناحية المحتوى هي وصف بطولي لمشهد الإعدام في ساعاته الثلاث، مع ما يثير من مشاعر الغضب والتوعد والتنديد.. أما تشكيل المشهد فهو الجديد بالنسبة لإبراهيم، إذ انقسم التدرج حسب توالي الساعات الثلاث (الساعة الأولى - الساعة الثانية - الساعة الثالثة) تحدثت كل ساعة عما جرى فيها في عشرة أبيات، تبدأ كل منها بضمير الـ «أنا»:

فتبدأ الساعة الأولى:

أنا ساعة النفس الأبية
الفضل لي بالأسبقيه
أنا بكر ساعات ثلا
ث كلها رمز الحميه

ثم تقسم بروح (فؤاد) وتتوعد، لتتلوها الساعة الثانية:

أنا ساعة الرجل العتيد
أنا ساعة البأس الشديد
أنا ساعة الموت المشر
ف كل ذي فعل مجيد
بطلي يحطم قيده
رمزًا لتحطيم القيود

وهنا، في قسم هذه الساعة الثانية وتوعدها، تلمح إضافة دالة، فقد هتفت أم الشهيد عند اعتلائه منصة الإعدام، هتفت بحياة فلسطين، ولا تزال أمهات شباب فلسطين (وأمهات أطفال فلسطين) يفعلن هذا فيطلقن الهتاف ويرسلن الزغاريد وليس العويل، إلى اليوم، وهذا ما تصفه الساعة الثانية:

قســـمـــاً بامك عند مـــوتك
وهي تهـــتف بالنشـــيـــد
وترى العـــزاء عن ابنهـــا
في صيـــتــه الحسن البـعيـد
مـــا نال من خــدم البـــلا
د اجلَّ من اجـــر الشـــهـــيـــد

أما الساعة الثالثة (الأخيرة) فإنها احتاجت من الشاعر إعمال فكر وقدرة تأويل، إذ سبقت الأولى بفضيلة الاقتحام، والثانية بأن صاحبها تمرد على تأجيل موته ساعة، كما هللت أمه لقوة التحدي في ولدها . فماذا عساها تقول الساعة الأخيرة ؟

انا ســاعـــة الرجل الصـــبـــور
انا ســاعـــة القلب الكبـــيـــرِ
رمـــز الثـــبـــات إلى النهـــايـــة
في الخطيـــر من الأمـــورِ
بطلي اشـــد على لقـــاء الموت
مـــن صـــمِّ الصـــخـــورِ
جـــذلان يرتقب الردى
فـــاعـــجـــب لموت في ســـرورِ
.....
مـــا انقـــذ الوطـــن المفـــدى
غـــيـــر صـــبـــار شكـــورِ

هذا حديث الساعات الثلاث يجمّل الواقع ولا يبتدعه، يسبره بالشعور ولا يصطنعه، فإذا كانت أم محمد جمجوم هتفت وزغردت فإن هذا حدث، وإذا كان أطفال عطا الزير بكوا عند تعليق أبيهم، فإن هذا يرصد أيضا:

وصـــــغـــــارك الأشـــــبـــــال تبكي الليل بالدمع الغـــــزير

إن المساواة بين الأبطال تحققت على المستوى الكمي، فلكل ساعة عشرة أبيات، من البحر الكامل، التام .. وفي كل مقطع تبدأ "الأنا"، تتكرر مع الشهيد الأول، ثم الثاني، وتأتي مفردة مع الثالث وكأنما استطال حياته، فلم يعد يتسع الوقت لتكرار الأنا . وكذلك تأتي قافية المقطع الأول ياء مشددة، وفي هذا التشديد تصميم وعزم، تعقبها هاء السكت (الساكنة) بما تفرض من سكينة وانقطاع، وهو ما يحاكي اللحظات الأولى (المهيبة) في مشاهدة أمر عظيم، يتحرك السكون في المقطع الثاني، ثم الثالث، وأرى أن الشاعر لو أنه تعمد الأمر تعمداً في شأن القافية لعاد بها إلى السكون في الختام أو "الخاتمة" التي تقطع المشهد، ولعل شعوراً ما حاك في صدره، فتنقل بين الحركة والسكون، ولكن ها هنا لطيفة دقيقة جداً، (على حد تعبير القدماء) فإن قافية ما يخص الشهداء الثلاثة من معنى هذه الخاتمة جاءت قافيته متحركة، أما ما يخص الخالق سبحانه فجاءت قافيته ساكنة .

الخاتمة: الأبطال الثلاثة

اجسادهم في تربة الأوطان	**ارواحهم في جنة الرضوان**
وهناك لا شكوى من الطغيان	**وهناك فيض العفو والغفران**
لا ترج عفوًا من سواه	**هو الإلهْ**
وهو الذي ملكت يداه	**كلّ جاهْ**
جبروتهُ فوق الذين يغرهم	**جبروتهم في برهم والأبحرِ**

إن تفعيلات البحر الكامل (تاماً) هي التي تنتظم حركة الساعات الثلاث، وهذا عدل، ولكن التقسيم الراسي للقصيدة يجعلها من ثلاثة اقسام رئيسية: مقدمة – الساعات الثلاث – الخاتمة، في المقدمة نجد سبعة مقاطع، كل مقطع من خمسة أبيات: يستوفي البحر الكامل تفاعيله في بيتين، ويتراجع إلى تفعيلتين في الشطر، يقابلها في الشطر

الثاني تفعيلة واحدة في بيتين تاليين، ثم يعود فيستكمل تفاعيله في البيت الخامس، وهذا يتضح من أول مقطع في القصيدة، وهو مطلعها "الموشحي":

لما تعرّض نجمُكَ المنحوسُ	**وترنحت بعُرَى الحبال رؤوسُ**
ناح الأذان واعول الناقوسُ	**فالليل أكدر والنهار عبوس**
طفقت تثور عواصفُ	**وعواطفُ**
والموت حينًا طائفُ	**او خاطفُ**
والمعولُ الأبديُّ يمعن في الثرى	**ليردُّهم في قلبها المتحجّر**

إن هذا التشكيل العروضي (نسق التفعيلات) يتكرر في مقاطع المقدمة السبعة، وكذلك أمر التشكيل القافوي، وقد التزم ما فرض على نفسه من نسق التسميط، فقد مضى الأمر على هذا الترتيب:

شطر، قافية أ	شطر، قافية أ
شطر، قافية أ	شطر، قافية أ
شطر مجزوء، قافية ب	شطر من تفعيلة واحدة، قافية ب
شطر مجزوء، قافية ب	شطر من تفعيلة واحدة، قافية ب
شطر، قافية ج	شطر، قافية د

إن كلاً من المقاطع السبعة، ثم المقطع المنفرد الذي يختم القصيدة (الموشحة) يستقل بقوافيه لكن على النظام الذي التزمه المقطع الأول، في ما عدا القافية الأخيرة (د) فإنها ختام المقاطع الثمانية، وكأنما تشد أطراف القصيدة .

هذا المستوى من انساق القافية (التسميط) الذي عرفته الموشحات وتفننت فيه، يخشى منه عادة ان يدفع إلى الافتعال لتصيد الألفاظ المناسبة، وأن يلتوي بالمعنى، إذ يضطر الشاعر ان يبدل ما تفيض به عواطفه ليوافق هذا النغم غير الطوعي، وقد يؤدي إلى قطع تسلسل أفكاره أو إكراهها على تأويلات غير مساغة او غير مفهومة أو غير مطلوبة . وربما - في قصيدة بطولة كالتي نحن بصددها - كانت القافية الموحدة تكسبها جدة وجلالاً ورصانة، هي في حاجة إليها . غير أن الشاعر قد التزم وحدة القافية - على نحو

ما رأينا – في كل عشرة أبيات تصف ساعة من الثلاث الساعات شاهدة المأساة . لم يلجأ إلى نظام الموشحة في الوزن والقافية إلا في هذه المقاطع السبعة (المقدمة) والمقطع الختامي. وحسنا فعل المهتمون بأنساق القافية وابتداعات التسميط حين نبهوا إلى الأثر الإيقاعي للقوافي المسمطة، وأنها ذات طبيعة غنائية ترنمية !!، فقد كان هذا ما يريده إبراهيم في مقدمة قصيدته، كان يعد المسرح، ويهيئ الإيقاع، بما يرتفع بخيال المتلقي عبر أذنه إلى مستوى يتجاوز التصديق، يفيض عن ضفاف الواقع، يحلق به في أجواء السحر والأسطورة والمأساة، وكأنه "الجوقة" التي تهيئ لتقبل الفاجعة، بأن تنبه إلى غياب العقل، وانفجار المقت، وسطوة الحقد، وشطط الحكم .

وكذلك .. فإن هذه المقاطع الموشحية، تنتمي عبر نسقها الإيقاعي إلى الألحان الشعبية، فكأنها نوع من "العديد" أو تلك "البكائيات" التي كانت النسوة تقيم عليها "المناحات" في الزمن القديم، ولعله إلى هذا الزمن في بعض مواقعنا .. ومناسباتنا، وفي هذا المستوى الشعبي من الإيقاع تقترب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية – وقد أشرنا قبل إلى شيء من هذا – إذ نجد ألفاظاً وتعبيرات مثل:

ولقد شهدت عجائبا	**وغرائبـــــا**
لكن فيك مصـــائبا	**ونوائبـــــا**

ومثل:

بشر يباع ويشـــــترى	**فتحـــــــررا**
ومشى الزمان القهقرى	**في مـــا أرى**

ومثل:

وطن يسير إلى الفناءْ	**بــــلا رجـــاءْ**
والداء ليس لـــه دواءْ	**إلا الإبـــــاءْ**

ومثل:

أو تبصرون وتسألونْ	**ماذا يكـــونْ ؟**
إن الخداع له فنـــــونْ	**مثل الجنونْ**

وفي المقطع الختامي يتصاعد الدعاء، وهو تقليد "شعبي"، في موقعه، وصيغته أيضاً:

لا ترج عفواً من سواه　　　هو الإلهْ

وهو الذي ملكت يداه　　　كل جاهْ

هذا النفس الشعبي نغماً، ولفظاً، وتركيباً، ليس مصادفة أن يرتبط بالأشطر المجزوءة .. فالإيقاع المتسارع استدعى ما يناسبه من المستوى اللغوي، وهو الأمر الذي وقف عند حد هذه الأبيات المجزوءة، ولم يتسلل إلى الأبيات كاملة التفاعيل، ومن باب أولى لم يقترب من تلك المقاطع الثلاثة التي وصفت المأساة في ساعاتها الثلاث .

يستحق إبراهيم طوقان – عن جدارة – أن يكون شاعر الثورة، وشاعر الوطنية، والحرية، والقومية، إذ تبنى بشعره أشواق الإنسان العربي، وأحلامه، وعبر عن حسه التاريخي، وإيمانه بخصوصيته . وإذا لم يكن شعر إبراهيم يمثل "أجندة" تسجل أحداث زمانها، أو "ترمومتر" يعلو ويهبط مع تصاعد الأحداث أو تراخيها، فإنه لم يكن على مبعدة منها، وكما أشرنا في صدر هذا الفصل، فإن هناك أحداثاً فاجعة أو واعدة مرت بالأمة العربية، وتؤثر بقوة في واقع قضية فلسطين، ومع هذا لا نجد لها صدى في شعره !! قد يروق لبعض الدارسين أن يلمح إلى موقف طبقي يريح في تفسير بعض ما كتب، وما فعل إبراهيم، فيقول محمد القاضي: "كانت الأرض في مركز اهتمامات الفلسطينيين قبل ١٩٤٨، وتجلى ذلك أساسًا في شعر إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، اللذين ألحا على التمسك بالأرض وحذرا من مغبة بيعها، وتنبآ بضياع فلسطين . وقد أحل هذان الشاعران الأرض محلها من التقسيم الطبقي للمجتمع الفلسطيني، فأدانا الإقطاعيين، الذين اندفعوا يبيعون أراضيهم لليهود رغبة منهم في المرور إلى صف البرجوازية التجارية أو الصناعية، وتعاطفا مع القوى الوطنية التي أدركت أبعاد الغزوة الصهيونية، ودعت إلى النضال المسلح دفاعاً عن فلسطين"[1] ويقترب المتوكل طه من بعض ما سبق مع تفصيل وتعليل، فيقول واصفاً ما ترتب على إدارة بريطانيا لفلسطين بقوة صك الانتداب وإعمال وعد بلفور:

"عاش شاعرنا في فترة من أشد الفترات اضطراباً وتخلخلاً في القيم والاتجاهات والسلوك . واضطرت البرجوازية الفلسطينية، وريثة الإقطاعية في ذلك الوقت أن تلعب دور

---

(١) الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية – ص ٢٧٠ .

"القائد " لاستيعاب الحركة الوطنية وقيادتها، ونتيجة لشروط هذه البرجوازية وتناقضاتها الداخلية فقد افرزت عدداً من الاتجاهات الضارة والقيادات المتهالكة، حيث كانت تلك البرجوازية خليطاً من العشائر القوية والوجاهات التي تسكن المدن بالإضافة إلى ملاكي الأراضي في الريف، وقد عززت سلطة الانتداب النعرة العشائرية وأوقدت نيران المنافسة بين "بيوتات" البرجوازية وتشكيلاتها، وتحولت الأحزاب السياسية، حينذاك، إلى واجهة سياسية رديئة تعبر عن وجهة نظر عائلية / مصلحة خاصة، وتحولت العشيرة إلى حزب . نتيجة لهذا الوضع أصبح (الخائن) من (الوجهاء) والسمسار أيضاً من الزعماء، اي تحولت الخيانة إلى وجهة نظر وممارسة يومية، ووجدت من يدافع عنها في الصحافة .

وإبراهيم طوقان بحكم انتمائه الموضوعي الطبقي إلى إحدى العائلات ذات النفوذ والحضور في مدينة نابلس، استطاع ان يكوّن صلة وثيقة بالبيئة التي تفرز القادة والزعماء، وهذا يعني أنه كان يعرف الكثير من مساوئهم ومداخلهم ومخارجهم . لكن شاعرنا كان عصامياً ولم يعتمد على عائلته في كسب رزقه، أو لم ينح نحوهم في التجارة والزعامة والوجاهة، اي انه رفض طبقته، هذا الانسلاخ الطبقي نجده في هجومه على "طبقة" الزعماء والسماسرة في كثير من قصائده، وبالرغم من وجوده في مدينة القدس لم يلتحق بأي حزب، ولم يعرف عنه أنه كان من المعارضين (النشاشيبية) أو من المجلسين (الحسينية) بل قالها صراحة (إن قلبي لبلادي لا لحزب أو زعيم) ولم يهاجم إبراهيم الزعماء لأن آل طوقان لم يكن لهم نصيب من (الكعكة) أو من الكراسي كما قد يظن البعض . ولعلنا نجد انسلاخ ابراهيم الطبقي، أيضاً، في الأعمال التي مارسها وطبيعة الحياة وسلوكه فيها .

وكذلك، يمكن القول إن إبراهيم هو ذلك الشخص "اللامنتمي" الذي يبتعد عن "الجماعة" بقدر كاف يسمح له برؤية جماعته، بما فيهم من مساوئ وعيوب ليذكرهم بها، إنه (يهرب) منهم لأنه يحبهم ويريد لهم الخير والبركة والصلاح (إن أكن مسرفاً بلومي فلومي صادر عن محبتي القلبية)، هذا (الهروب) هو هروب كل فنان أصيل متفوق "إن هذه المشاعر من التفوق والانفصال .. مما يميز المفارقة، ولنتذكر أن شاعرنا استعمل السخرية ليهزأ من طبقته أصلاً".

ونرى من الواجب أن نوضح نهجنا في هذا الكتاب عن شعر إبراهيم، فنحن على اقتناع بأن شعره يستطيع أن يملأ وجدان القارئ كما يشبع عقل الباحث، بما يشغله عن مناقشة أقوال الآخرين . ولكننا – هذه المرة – لا نجد محيداً عن دفع تعليلات هي اتهام أو أقرب إلى تشويه الشخصية، ولقد فرقنا قبل بين الأرض والطبيعة، فإذا كان إبراهيم شاعر الأرض فإن صاحبه "أبو سلمى" شاعر الطبيعة، ثم يأتي عبد الرحيم محمود لاحقاً لهما، وهناك تجاوز في استيلاد البرجوازية من الإقطاعية، على أن الإقطاعية في فلسطين لم تكن كلها، ولا أهم مواقعها في أيدي الفلسطينيين أنفسهم، وإذا كانت الذاكرة لا تزال تحتفظ ببعض ما قرأت قديماً في كتاب "النكبة" لعارف العارف (وقد فقدت الكتاب من زمن) فقد كان مرج ابن عامر في شمال فلسطين (منطقة الجليل الممتدة من صفد إلى الناصرة) وكان هذا المرج المترامي ملكا لشركة زراعية تملكها أسرة من أثرياء لبنان يختزل اسمها في "إخوان سرسق"، وقد باع إخوان سرسق هؤلاء أرضهم المترامية إلى مؤسسات يهودية، على رغم مما أبدى عرب فلسطين من تبصير بخطر إتمام هذا البيع وكيف أنه سيؤثر سلباً على أمن المنطقة كلها .. فهنا يتأكد قصر النظر وقصور الفكر (القومي) الاستراتيجي، ولعل قصيدة إبراهيم "نعمة" تكشف عن هذا القصور الشامل:

يقولون في بيروت أنتم بنعمة
تبيعونهم ترباً، فيعطونكم تبرا
شقيقتنا مهلا، متى كان نعمة
هلاك ألوف الناس في واحد أثرى ؟
وباذل هذا المال يعلم أنه
يسلم باليمنى إلى يده اليسرى

فهذا التطلع من أهل بيروت له دلالته المؤلمة، كما أن حادث بيع مرج ابن عامر بمنطقة الجليل يدعم الاتجاه نفسه، ولا يعني هذا أن غير أبناء فلسطين هم الذين باعوا دون غيرهم، شعر إبراهيم لا يقول هذا، وأقوى تنديد له موجه إلى مواطنيه في قصائد: السماسرة – اشتروا الأرض – إلى بائعي البلاد، وهي من انتاجه المبكر (١٩٢٩) ومطلعها صريح في تحديد دوافع البيع، من ثم مستوى البائعين:

باعـوا البـلاد إلى اعـدائهم طمــعـاً
بـالمال، لـكنمـــا اوطانـهم بـاعـــوا
قـد يعـذرون لو ان الجـوع ارغـمـهم
والله مـا عطشـوا يومـاً ولا جـاعـوا
وبُلْغَـةُ العـار عند الجـوع تلفظـهـا
نفس لهـا عن قـبـول العـار ردّاع
تلك البـلاد إذا قلت: اسـمـهـا «وطنٌ»
لا يفـهـمـون، ودون الفـهم اطمـاع

ولكن هذا لا يجعل من البائعين إقطاعيين، ولا يجعل إغراء البيع اللحاق بالبرجوازية الصناعية او التجارية كما زعم، وإنما هو ضعف الانتماء، وقصور الوعي، وحدة الشعور بالفردية . ولا مفر من أن نستبعد من تحليل المتوكل وصف "اللاانتماء"، فهذا مصطلح له حده ولا ينطبق على إبراهيم، فليس الانتماء قاصراً على الانضواء في حزب، وشعر إبراهيم عن الأرض هو دليل انتماء كاقوى ما يكون الانتماء، ولقد يصح أن يوصف بأنه متمرد .. ليس تمرده موجهاً إلى أسرته، أو طبقته، فقد أدى فرائض الولاء كما تحثه عليها أسرته (نقرأ دوافع رثائه لموسى كاظم الحسيني) ولكنه كان يملك رؤية (نقرأ سعيه للزواج من عائلة عبد الهادي متحدياً ثوابت عائلته) ونوافق الباحث على حدوث تداخل وخلط بين العشائرية والحزبية وما أدى إليه هذا من منافسات غير ديموقراطية، وليست في صالح قضية الوطن المستهدف . إن إبراهيم لم يرفض طبقته، إنه سليل بيت طوقان، وإذا لم يفتخر بهذا فإنه جنى راضياً كل ميزاته من الزواج إلى الوظيفة المرموقة، ومن الدراسة في الخارج إلى نبذ الوظائف دون خوف من مواجهة الضياع .. وهذه "عادة" طريقة المثقف العربي، قد يمتلئ رأسه بالشعارات والعبارات الكبيرة، التي تساند مقولاته الثقافية، وتعطيه اعتباراً خاصاً يدعم موهبته، ولكنه – في النهاية – لا يخرج عن السرب، لأن هذا السرب ضمان استمراره في اداء دوره كما يراه . والمهم أن الاحتفاظ بمسافة بين المبدع والحياة العامة، فوق أنه مطلب للإبداع المتعمق والقراءة المستوعبة، فإنه آخر ما ينطبق على إبراهيم، الذي لم يكن – بأية درجة – شاعر تأمل، وصاحب استبطان للحالات، إنه شاعر

حياة، شاعر حالات تنعكس فوراً على مرآة نفسه فتتحول إلى كلمات وإيقاعات، ولهذا تندر في شعره الصور، كما تختفي الأبعاد الفلسفية . وهناك أكثر من دليل، أنه يملك موقفاً من الحياة، ولكنه لا ينم على فلسفة، بل لعل هذا الموقف ضد الفلسفة، إلا إذا كنا – إلى القرن العشرين– نعد الأبيقورية نهجاً فلسفياً يمكن أن يستوعب تجربة الحياة . وخلاصة هذا أن إبراهيم، وكما تدل تواريخ قصائده، كان يسير في خطين مزدوجين لم يسمح لأحدهما بأن يلتهم الآخر أو يلغي فاعليته: القضية الوطنية .. والحب بكل مستوياته، ولعله، لهذا آثرنا أن نعنون للفصل بالشاعر الثائر وليس شاعر الوطنية، أو شاعر الأرض أو شاعر القضية، لأن "الثورة" حالة عصبية وفكرية تستوعب كل حالات التجاوز، التي لا يمتثل الإنسان فيها لحد الاعتدال وسنن المألوف من مثله .

****

٧ - الشاعر العاشق

١- شاعر المرأة .. أم .. شاعر الحب ؟

هل رغب إبراهيم في أن يحمل – من خلال شعره – لقب شاعر الحب ؟ لا غرابة في أن "يتمنى" وصفاً يتحول إلى لقب، فقد عاصر زمن: أمير الشعراء، وشاعر النيل، وشاعر القطرين، فلماذا لا يتميز بالموضوع الذي يشغل أكبر المساحات في شعره، وطار صيته به؟ ولقد أطلق عليه هذا الوصف في حياته، وقرن به اسمه في صدر بعض كتاباته، ومنه أخذنا عنوان هذا الكتاب: الحب والثورة، وهو يختلف عن: الثورة والحب، وقد نال من قرائه ثناءً إجماعياً على شعره الثوري، ولكن بعض الأصوات – التي ستوجد دائما وتطل من هنا وهناك – تمنت عليه لو وقف قلمه على الثورة، وترك موضوع الحب !! ولسنا نملك الحق في إسناد هذه الأمنية الأخيرة لجفاف أو انحراف طبائع المنادين بها، فقد يكون الاعتراض على "نوع" الحب الذي "روج" له إبراهيم، خاصة في شعره غير المدون في أوراقه المأذون بنشرها . فهل نتعجل الأمور إذا قلنا إن القليل من شعره الكثير في حياته العشقية هو الذي يستحق العناية (الفنية) ويمثل إضافة إلى شعر المرأة (الحديث)، وهي الصفة التي نراها تنطبق على شعر إبراهيم الغزلي، فهو عن "المرأة"، وليس عن "الحب"، وبينهما فرق، بل فرق كبير، وقد يتضح هذا الفارق بقوة حين نعرض شعر إبراهيم في هذا الموضوع على التراث العربي في الموضوع نفسه، فقد شغلت "المرأة" شعراء اختلفت طرائق حضورها وتصورها في قصائدهم من أمثال امرئ القيس، والأعشى، والفرزدق، وعمر بن أبي ربيعة، والعرجي – هؤلاء تتحرك انفعالاتهم واستجاباتهم إلى امرأة بعينها، لا تتجاوزها، في حين نجد شعراء آخرين مثل جرير، وكثير، وقيس بن الملوح، وقيس بن ذريح، وأبي نواس، والعباس بن الأحنف (الذي كان موضع إعجاب خاص من إبراهيم)

وغيرهم، لا تتوقف تجربة الحضور الأنثوي في قصائدهم على تصوير علاقات ذاتية مباشرة بها، وإنما تتجاوز هذا إلى الغوص وراء دوافع العشق، وتجلياته، وخطراته، وانحرافاته، وهمومه، والتمرد عليه، إلخ، وتصورنا هذا الذي نثبته هنا يختلف عن القسمة المأثورة التي توزع العشاق ما بين الحسيين والعذريين، أو أصحاب الهوى المتنقل بين عدد من النساء، والهوى المتوحد في امرأة لا يعدوها، هذه القسمة – على أية حال – لم نتحمس لها، وتحفظنا عليها في كتاب صدر منذ ربع قرن[1] تقريباً . إن التقسيم المأثور يبحث في المظهر، أما ما نقترحه فإنه يهتم بالرؤية، وتجلياتها، والمدى الذي انشبت فيه مخالبها، أو رمت جذورها، فتشابكت معه، حتى أسالت دماءه، أو امتصت رحيقه !!

إبراهيم في تجاربه العشقية من النوع الأول، في كل قصيدة توجد امرأة، وهموم الحب عنده تنحصر فيها (وقد يكون التعبير: تنحصر في نيلها أكثر دقة وأقل تهذيباً) وهذا أمر لا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نذهب بعيدًا في تعرية دوافعه، وقد "اجتهد" آخرون في هذا بما لا يتسع لطرح احتمالات أخرى ذات تأثير، فمن معتدٍّ بالطبائع وتأثير الغدد وحساسية الجهاز العصبي، ومن متعلل بعلم النفس يومئ إلى الشعور بالنقص، إذ كان إبراهيم "صاحب مرض" لا يبل من أزمة إلا ليتأهب لأزمة أخرى، وهو كما تدل صوره الكاملة، يتكشف عن هزال وهشاشة تكوين، بعكس ما يبدو عليه، أو يفضل (بالطبع) أن يبدو عليه حين يصدر صورة الرأس والصدر، ففيها تبدو النضارة والعافية وإشراق القسمات . من هذه "الحلقة الضعيفة" تتفجر الأشعار عن المرأة، ولإروائها تنسج حكايات العشق ويبالغ في وصف تفاصيلها، وقد تصل في هذا إلى مدى الفحش الذي تتحول به القصيدة من الكتابة إلى الرواية الشفهية، التي تحتمل التحريف وتتسع للتزيد، ولا بأس في هذا ما دام يوسع من دائرة الشهرة !!

هذان القولان يحيطان، (وقد يجتمعان)، بالموضوع العشقي، الذي يقحمه أو يستدرج إليه بطبيعته – حسب أحد التفسيرين السابقين – بموضوعات تبدو غير متماسة معه . ونقدم لهذا التداخل مثلين من شعره المبكر في هذا الاتجاه، أولهما نشر ونال إبراهيم به

---

(1) كتاب: الحب في التراث العربي – صدرت طبعته الأولى في سلسلة عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت) ١٩٨٠ .

استجابة طيبة من جمهور الشعر، وتعد قصيدة "ملائكة الرحمة" - وهي أولى قصائد الديوان (١٩٢٤) - بداية جيدة، وإن وجهت إليها نقدات لم تكن رفيقة بالتجربة الأولى لشاب دون العشرين، من دواعي عمره أن يرى "جمال" ممرضته، كما يرى حنوها ورعايتها من زاوية الخصوصية:

بيض الحمائم حسبهنّهْ
انّي أردد سجعهنّه
رمز السلامة والوداعة
منذ بدء الخلق هنّهْ
في كلّ روض فوق دانية
القطوف لهن أنّة

هذه البداية الحانية الشفيفة استمرت تتأمل هاته الحمائم من كل جهاتها وحركاتها، إلى البيت السابع عشر، تصف ما تقع عليه الحواس وصفاً آخاذاً، ثم يتخلص - كما تقول فدوى في تعليقها على القصيدة - يتخلص إلى موضوعه هذا التخلص الجميل فيقول في (ملائكة الرحمة) و (مفهوم المخالفة يعني أن ما سبق كان عن الحمائم قصداً مستقلاً):

المحسنات إلى المريض غدون أشباهاً لهنّهْ
الروض كالمستشفيات دواؤها إيناسهنّه
ما الكهرباء وطبها بأجل من نظراتهنّهْ
يشفي العليل عناؤهن وعطفهن ولطفهنّهْ

إلى آخر الأبيات الثمانية التي تبدو هزيلة غائبة النضرة إذا ما قيست إلى السبعة عشر الأولى، التي وضع الشاعر فيها طاقته المبدعة في التفصيل ورصد الحركة و الإحاطة بالمشهد من كل جوانبه:

فإذا وقعن على الغدير ترتبت أسرابهنّهْ
صفّين طول الضفّتين تعرُّجا بوقوفهنّهْ
كلٌّ تقبل رسمها في الماء ساعة شربهنّهْ
يطفئن حر جسومهن بغمسهن صدورهنّهْ

يقع الرشاش إذا انتفضن لآلئاً لرؤوسهنه
ويطرن بعد الابتراد إلى الغصون مهودهنه
تنبيك اجنحة تصفق كيف كان سرورهنه
ويقر عينك عبثهن، إذا جثمن، بريشهنه
وتخالهن بلا رؤوس حين يقبل ليلهنه
اخفينها تحت الجناح ونمن ملء جفونهنه
كم هجنني، ورويت عنهن الهديل، فديتهنه

إن الحمام – بطبيعته وتكوينه وإيحائه – انثوي، وقد تناوله الشاعر من هذه الزاوية، فاختار ما ينطبق عليه، ولا يوحي «بملائكة الرحمة» من بعيد أو قريب، وإن الأمر ليلتبس على التلقي حتى مع ذكر اللون المشترك بين الحمام والمرضة، وليس يجدي في شيء ذكر حسن التخلص، إذ كيف يتخلص من موضوع القصيدة (الحمام) إلى الامتداد الهامشي، (المرضات)، ولا يجدي تعليل فدوى أن الطفل إبراهيم كان مغرماً بالحمام في بيت العائلة «ينجذب إلى هذا الطائر انجذاباً خاصاً»[1] وهذه القصيدة – الأولى – تحمل أهم ما يميز شعرية إبراهيم، في وصفها للحمام، وليس في إطرائها للممرضات، وهذا بدوره يكشف أين تقع بؤرة الإشعاع في القصيدة، وهذا «الأهم» تطعيم لغته بمفردات وتراكيب قرآنية، فلدينا "دانية القطوف" وهي لا تختلف عن وصف الجنة قرآنياً بأنها «قطوفها دانية»، وأيضا: «ويقر عينك»، وهو تعبير متداول عن الراحة النفسية والطمأنينة في أقطار الخليج إلى اليوم حيث يقولون متمنين أو داعين: «قرت عينك»، والأصل القرآني جاء وصفاً لأم موسى حين أعيد إليها طفلها، ثم تأتي قدرة الموهبة، وخصوصية الاستطاعة (ومن المؤسف أن النقد المعاصر لحياة الشاعر لم يحرص على تنبيهه لموطن التميز في شعره)، إنه الرصد الحسي الدقيق لتفاصيل الحركة، وليس بالمثل تفاصيل الانفعالات والمشاعر، تلك المقدرة التي شاهدنا نموذجًا لها في وصفه لمعركة حطين، ونجد لها صوراً أخرى في مجال الغزل بصفة خاصة، وهو أقوى «موضوعات» الشعر استقرارًا على مدركات الحواس في شعر إبراهيم – كما سنرى . وليس من قبيل التشدد في معاملة القصيدة

(١) اخي إبراهيم – ص ١٨ .

الأولى – نقدياً – أن نقول إن إبراهيم استمد إيقاعه ونزعته الوصفية (في هذه القصيدة ولا يمتد الحكم إلى مجمل ظاهرة الوصف عند إبراهيم)، من قصيدة حافظ إبراهيم التي قالها في مظاهرة السيدات المصريات – وقد أشرنا إلى شيء من هذا قبل – ومطلعها:

خـــرج الغـــواني يحــتــجــجن
ورحت ارقب جــمــعــهنه
فـــإذا بــهن تــخــذن مــن
ســود الثــيــاب شــعــارهنه

ولعل "سود الثياب" هي التي أوحت أو استحضرت "بيض الثياب" التي تحولت "بيض الحمائم "، وهذا توفيق أصابه الشاعر – والطريف أن قصيدة حافظ من سبعة عشر بيتاً، وكذلك القول في الحمام، ثم زاد حديث المرضات، والقصيدتان من مجزوء الكامل، بل إنهما تلتقيان في إحدى رخص العروض، إذ زادت التفعيلة الرابعة (الضرب) سبباً خفيفاً (وفي هذا الموقع يطلق عليه الترفيل) إذ تحولت "متفاعلن" إلى "متفاعلان" مع اختلاف مشروع هو تسكين الثاني المتحرك – أحيانًا، أما تطابق نظام القافية فإنه واضح تماماً، وجدير بالذكر أيضا أن قصيدة حافظ إبراهيم لم تعرف طريق النشر في الصحف قبل ١٢ مارس ١٩٢٩، غير أنها – وقد قيلت في مظاهرة السيدات المواكبة لأحداث ثورة ١٩١٩ كانت قد انتشرت بين أيدي الناس في بعض المنشورات الوطنية ! وبالطبع لا تثريب على الشاعر الناشئ أن يسبح في بحر الشعر لأول مرة مستعيناً "بالعوامات" التي أمده بها مدربه المتمرس، فالمهم أن العبور قد تم بنجاح ملحوظ .

بيروت، بعد أعوام قلائل، يعود إليها إبراهيم مدرساً على مستوى الكلية الجامعية، تحيطه شهرته الأدبية، وهناك يتعرف على عدد من سيدات الأسر (الفلسطينية) من بينها السيدة "سارة" وقد سبقت الإشارة إلى هذه العلاقة من زاوية أنه عرفها إلى أخته مستحثاً فيها قدرة النظم استجابة لموقف مفروض، وهذا حق، ولكن للمسألة وجهاً آخر، فإبراهيم لا يريد أن يرى في المرأة إلا أنها موطن للعاطفة، ومحرك للشغف، وأنها تفكر فيه مثلما يفكر فيها . إنه يدور ويجمجم بهذا التصور ولا يجرؤ على مواجهته، فلباقة الرجل (الجنتلمان)

وكياسة أستاذ الجامعة، تأبي عليه التورط في ما يمكن أن يصنع رداً مسيئاً. في "الكنوز" توثيق لرسائل إبراهيم إلى أخته [1]، ولهذه الرسائل مدى اعترافي يستحق أن نكتشف عبره "دهاء العشق المكشوف" الذي يسعى إليه إبراهيم، ولا يرى لنفسه وجودًا إلا في حضرته، وهو يعرف أن الطريق "السهل" إلى مشاعر سيدة ناضجة يبدأ من ابنتها الطفلة، وهكذا بدأ يقول الشعر في الطفلة "رياض" بنت السنوات العشر: "وهي بنت جميلة جداً، ذكية، خفيفة الروح لدرجة لا توصف" هذه البنت، فما شأن الأم ؟: "وأمها اسمها سارة أجمل منها، وأذكى، وأخف روحاً" هكذا اختصر "أفعل التفضيل" الكثير من الكلام الذي قد يسيء إلى "براءة" الموقف كله، وقد صنع لرياض أبياتاً، تنتهي برد كل حسن فيها إلى أمها، وهنا يعمل ضد نفسه، وهكذا العشق لا يصبر على التخفي، فبهجته في إعلانه، أو على الأقل: إثارة الاهتمام به، فيكتب لأخته ابنة الثمانية عشر ربيعاً: "هذه هي رياض، أعطاها الربيع كل شيء، ثم قال لها: ما أعطيت هذه الأشياء قبلك إلا لأمك، وهذه تذكرني بحكاية عمتك وسيلة (إن كان هذا خدكا، إش حال خد إمكا - إن كان هذي عينكا، إش حال عين إمكا) "؟ !، والمهم أن فدوى - أخت الشاعر - من نابلس ، وسارة - في بيروت، بدأتا تتهاديان القصائد، وهنا لابد من ذكر إبراهيم، وهكذا يجد نفسه مدعواً - بقوة التدافع - إلى "مدح" سارة، واصفاً لها "بأميرة الشعراء"، ولكن الصفات التفصيلية تتجه لتجسيد أميرة الجمال والذوق، وليس الشعراء، فتجيبه جواباً مهذباً وتثني على فنه الشعري .

لقد حملت قصيدة البداية (ملائكة الرحمة) وجهاً من وجوه الحضور الأنثوي، ليس في أوصاف الحمام وحسب، وإنما في ما أجرى من حديث عن الممرضات كذلك، وفي "موضوع" سارة بجملته، وفي قصيدته عنها، وإليها، التي يراعي فيها اعتبارات عائلية وآداب اجتماعية لا سبيل إلى القفز فوقها، تفلت كلمات، تؤكد ارتواء الحواس (الجوارح) بالمشاهدة، قبل المعنويات (الشمائل) بالمعايشة:

فلكل جـــارحـــة لدي نصـــيـــبـــهـــا
فـــي داركـــم مـــن هـــــــــــذه الآلاء
وشـــــمـــــائل لـو كنت ابـلـغ غـــــاية
من عـــــدها لعـــــددت في البلـغـــاء

---

(٥) اعيد نشر هذه الرسائل منفردة في كتاب بعنوان: «رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى - هذا ما لزم» صدر عن : الزهراء للنشر والتوزيع، بيت الشعر ، رام الله ، فلسطين ٢٠٠٠م.

في ختام هذا المدخل إلى شعر الغزل سنجد الحضور النسوي الممثل في امرأة بعينها، المؤطر للتجربة موضوع القصيدة، واضحاً في عناوين عدد من القصائد مثل: نزيهة – إلى ذات المنديل – إلى م.ص – حلفت الا تكلّميني – هواك جبار – إلى ذات العصابة الزرقاء – بهاء – الغرام الأول – اشربي – غادة إشبيلية – صورتها المكبرة – إلى الممرضة الروسية – إلى فوز (وإن يكن عنوانها الرئيسي في الديوان: ناشدتك الإسلام) – إلى ذات السوار . فهذه العناوين هي مفاتيح تدل على ما وراءها، وما تكشف عنه من البواعث، والانعكاسات، وهي غالباً، إن لم يكن دائماً – محورها الطواف حول تجربة مباشرة، وضاغطة، بملابساتها وتفاصيلها، اما عاطفة الحب وما تثير من تأمل، وما تهب الخواطر من انطلاق، وما تستجلب من أسئلة القدر والمصير، فإنها ضئيلة الحظ في شعرا إبراهيم، إن لم تكن غير ملحوظة .

ولكننا قبل أن نغادر هذا المدخل عن شعر المرأة عند إبراهيم، ندعم رؤيتنا التي أوضحنا بوقفة قصيرة مع قصيدتين :

القصيدة الأولى بعنوان: "الممرضة الروسية"، وعلاقتها – في حدود العنوان – إيجابية، مع قصيدة "ملائكة الرحمة" غير أن الفارق الزمني بين القصيدتين احد عشر عاماً، كان الشاعر فيها ازداد ثقة بنفسه، وقدرة على المجاهرة بمشاعره، هذا على رغم من أن ملابسات هذه القصيدة كانت تستدعي التحفظ، إذ كانت أرضها (نابلس) وليس بيروت، وكان عام ١٩٣٥ متوهجاً بدماء الصدام بين العرب واليهود والإنجليز، تحددت فيه المواقف وكشرت النتائج عن انيابها، بعكس عام ١٩٢٤ حيث لا يزال هناك احتمال لغير الخوف والاشتباك، كما كان إبراهيم مريضًا "محدداً" في رعاية ممرضة "محددة"، فلم يمنع هذا أن يخاطبها:

يا حلوة العينين يا قاسية
سرعان ما اصبحتِ لي ناسية

ثم يحدثها عن جرح قلبه، والنار المشتعله به، ليختم بضراعة إلى :

قيصرة الحسن الا اشتكي
إليك من جورك يا طاغية

هل كـــــان نســــــيــــــانك لـي هفــــوة
أم خطة اشــــراكـــهـــــا خـــافـيـــــة
ســــــيــــــدتي ! ذنبك مـــــهــــمــــا يكن
تـغــــــفــــــره اعـــــذارك الـواهـيـــــه !

هل نستطيع أن نرى في هذه القصيدة إعادة تصوير لما طافت حوله قصيدة "ملائكة الرحمة"،ورمزت إليه بعلاقة الحمائم، وحركتهن وتصويتهن ؟ وفي هذه الإعادة ظهر ما كان مضمرًا في تلك القصيدة المبتدئة الجميلة، (ولكنها ليست على النهج الشعوري، وإن تكن أصيلة في النهج الأسلوبي)، وكأنها الصورة "الفوتوغرافية" تبدو للوهلة غير مبينة عن تفاصيل مموهة فيها، أما وقد وضعها المصور في أحماض كاشفة، أضفاها الزمن، والجراة على المكاشفة، فقد تجلت الممرضة الروسية، واضحة للعيان .

القصيدة الثانية بعنوان: "اعجب الهوى" وعلاقتها - في حدود العنوان - سلبية (عكس السابقة) وهي عن ممرضة أيضاً، أو قريبة من ذلك . وهذه القصيدة تؤكد ما أشرنا إليه من قوة التفاعل مع حضور المراة، وغياب الحب من حيث هو معنى وصور وأقدار . وقد علق إبراهيم بنفسه - كما يصرح الهامش - على الحادث المحرك للقصيدة، فقد كانت الفتاة مربية لأطفال أحد الأساتذة في الجامعة الأميركية، وطبيعي أن تصادف إبراهيم بين حين وآخر، فتتلاقى نظراتهما، ويتحرك شعور ما بينهما يعلن عن وجوده بالحمرة تعلو وجهيهما ثم يطرقان !! يدل تعليق إبراهيم على أن الأمور لم تتجاوز هذا (لم تفض إلى مصارحة بالميل، ربما لما بينهما من فروق اجتماعية أو ما إلى ذلك) غير انهما كانا إذا تواجها أغرقا في الضحك !!.

هذا أساس ما وراء القصيدة، وهو - كما نرى - يفتح الطريق إلى طرح أسئلة وتصورات بعيدة المدى، وقبل أن نوضح هذا نعرف أولاً كيف انطلق الشاعر من تجربته المباشرة، يحاول تشكيلها في قالب قصيدة ؟

تـعـلقــــــهـــــا قـلـبي ولــم ادر مــا بـهــا
وفي عـينهـا مـا بي ، ومـا سـمـعت باسـمي

وما كــــان إلا فــي الطريــق لقــــاؤنــا
ولحظ - كباقي الناس - يرمي ولا يُصمي
امــا عــجب - والأرض مــلاى بمثلهــا -
هيـامي بهـا دون الحسـان علـى رغـمـي ؟
ومــا بالـهــا لم تحــمل الوجـد والـهــوى
لغــيـري، له روحي ولـم يعــدُهُ جــســمي
اراهــا فــلــم امــلــك تــهــالـك واهــن
بـجنبـيّ مــسلــوب الجــراءة والـعــزم
فــيـــخطف لوني فــرط مــا انا واجــدٌ
بهـا ، وبمـا يلقـي هـواهـا عـلـى وهْمـي
يخــــيّـل لــي انــي دَنــوْتُ فــــاعـرضَتْ
فـاصـرف وجـهـي مـثـقـل الصـدر بالغـمِّ
ظننت بهـــا ســـوءًا ولم تجن بعـد مـــا
يُظــنُّ بـــه، مــا اشــبـه الظــنٌ بالإثـــم
ويعـــرب عن ســر الضُّلوع شــحــوبهــا
إذا مــا تــلاقــينــا ، فـبـئـس إذاً زعـمــي
واقــســم لــو حــدثتـــهــا وتكشــفت
ســرائـرنـا مــا شـذّ عــن همّـهـا همّـي
هــوى الّفتْ شــــــتى الـقلـــوب يمـينـه
وكـم قطعـت يســــراه مــن صلة الرحـم
إذا كــان في دنيــا الهــوى مــثلمــا ارى
فـاي عــجــيب في هــوى العــمي والصمِّ؟

هذه القصيدة التي لم تنل عناية الكاتبين عن شعر إبراهيم ومحوره الغزلي خاصة، هي أحفل قصائده بمعاني الحب، على رغم من مثول المراة فيها، ويبدو أن حالة الصمت التي لزمتها، وجمود موقف الشاعر عند المشاهدة على البعد هي التي فجرت الأسئلة، ووجهت النظرات عن المحسوس والمادي، إلى المفهوم والنفسي او الروحي . سنلاحظ

سطوة الواقع المباشر في الدخول إلى القصيدة بما يخالف العنوان: "أعجب الهوى"، وإذا لم يكن للنقد حق الاقتراح على شاعر قال كلمته، فإننا نتحرك في ما هو متحقق، ومن ثم فلعل النص الموازي (العنوان) كان يستدعي البدء بوجه العجب، وهو البيت الثالث أو الرابع: من زاويته أو من ناحيتها، وبهذا تشق القصيدة طريقها نحو استكناه سر الحب وشفرته المجهولة متجاوزة الحالة التقريرية المألوفة في غزليات الشاعر الأخرى. ومن المؤكد أن الشاعر، الذي لم يعود نفسه رياضة الأفكار وفلسفتها، ولا ملاعبة الصور ومحاورتها، لو أنه صبر على تقليب هذا الموقف لاستخرج منه قصيدة كاملة التكوين بعيدة المدى، ولم ينزلق إلى هذه "العظة" الساذجة – مع صوابها – في البيت قبل الأخير، فالهوى (أو القدر) يجمع بيد ويفرق بالأخرى، أما البيت الختامي فإنه عثرة غير مقبولة، خلعت على التجربة قتامة أفسدتها، فما علاقة العمي والصم بما جرى من تجاوب ينطوي على تجاذب الأرواح، أو ما سماه المهتمون بقضايا الحب والعشق في التراث الأدبي والفلسفي: "المشاكلة"، أو ينطوي على تشابه في نشاط الغدد، وقد اسماه القدماء "الأخلاط"، وكما أشرنا منذ قليل فإننا لا نملك الحق في الاقتراح على الشاعر ماذا يقول، ولكن المعنى الاجتماعي (الطبقي) حاضر في توجيه المشهد، فقد استجابت الغرائز وأرسلت إشارات التوافق، وكانت كلمة واحدة من جانبه قادرة على أن تصنع قصة حب يضيفها إبراهيم إلى "البومه" العشقي، ولكنه نكل عنها، لأنه كان (في نيسان ١٩٣٢ – تاريخ القصيدة) مدرساً بالجامعة، والفتاة وإن ارتدت معطفاً أبيض مثل المرضات هي مربية أطفال، في التصنيف الشرقي الذي لا يعترف بغير تربية الأم هي خادم أو فوق الخادم بقليل، وعاطفة الحب منذ عرفها الإنسان لا تستقيم ولا تتقوى وتؤتي ثمارها الطيبة إلا في ظلال الندية والمساواة بين المتحابين، فكيف يخضع إبراهيم – الأستاذ – لميول تتجه إلى فتاة هي خادم عند "زميل" من زملائه في الجامعة ؟ ها هنا كان المجال يتسع لأسئلة أصول الأشياء وأسرار العواطف وكيف يتدخل النظام الاجتماعي ليعيد تقنين الأشياء على غير إرادة الفطرة ؟ كانت هنالك أسئلة أقوى اتصالاً بعاطفة الحب، عن وحدة الأرواح وتعارفها بغير لغة، وشوق الاكتمال دون هتك الأسرار .. الخ، ولكن إبراهيم لم يفعل شيئاً من هذا، وعلى رغم من قصور التجربة فقد اقتحم المساحة الأساسية في قضية الحب، هذه المرة الفريدة منطلقاً من واقعة حب .

٢- بين ماري الصفوري .. ومرغريتا .

يحصي كتاب "الساخر والجسد " أسماء من تغزل بهن إبراهيم أو صفاتهن ممن لم يعرف أسماءهن، فهناك: م ص/ ماري الصفوري، والمرضة الروسية، وفوز، ونزيهة أدهم، وبهاء، (أو جارته الفلاحة على حد تعبير المتوكل) والمرضة لولي، وغادة إشبيلية : مرغريتا، وغيرهن .. وليس لنا حاجة في الأسماء أو الإحصاء، وإنما هو فن الشعر، وقدرة عاطفة الحب على تفجير طاقته، وتلوين صوره، وابتداع معجمه، وتجويد أداته، فهذه دلائل صدق الانغماس في التجربة، في هذه اللحظة، دون أن نطالب الشاعر ببذل أيمان الوفاء بالعهد إلى الأبد، فهذا "الوفاء إلى الأبد" على افتراض إمكانه لن يعطي غير قصيدة واحدة، هي الأولى/الأخيرة، ما عداها ينضوي تحت جناحها، إلا في حالات نادرة معدودة، أما في المستوى المألوف فإن تجديد العواطف بالتنقل يفعل فعل تجديد المشاهد بالرحلة والتنقل في المكان ، أو الزمان، يضفي، ويلون، ويفتح طرقاً ما عبرت بالخاطر . سنتوقف عند قصائده في (م ص) و (مرغريتا) دون غيرهما، لما نرجح من أنهما اللتان أثرتا في إبراهيم، وفي شعره الغزلي .

(م.ص) هي الحب الأول المعلن، في بيئة لا تشغل نفسها كثيراً بمراقبة العشاق .. بعبارة أخرى: إن هذه الفتاة التي ظهرت فجأة في ساحات الجامعة وردهاتها، صادفت أن كان إبراهيم في العشرين من عمره، وليس من المقبول - بالفطرة - أن يكون غافلاً عن وظيفة قلبه حتى العشرين، ولكن مدينة نابلس التي يصفها المحاسني بأنها "عربية الطابع إسلامية المحيا" وأنها: "متحفظة بادية الوقار"[1] ما كانت لتتسع لمطاردات الهوى، ولعل العشائر المؤثرة في تشكيل شخصية المدينة أشد مراقبة لأبنائها، مما لا يعطي فرصة للعب، وهذا يعني أن المشاغبات الأولى مجهولة، كما أن فترة "سياحة حرة" في الجامعة نفسها مهدت لظهور م.ص، ووصف عمر فروخ يعطي معاني مهمة: "في الجامعة الأميركية تفتح قلب إبراهيم للهوى، ثم شغلته فتاة واحدة عن كل فتاة أخرى. تلك كانت فتاة من الناصرة، أو من قرية قرب الناصرة، اسمها "كفركنة" (وادي الرمان) في فلسطين. جاءت هذه الفتاة إلى الجامعة الأميركية ومكثت فيها سنة واحدة (١٩٢٥ - ١٩٢٦) ألقت في خلالها شباك هواها على كثيرين، ثم وقعت في هوى إبراهيم، ولم تكن هذه الفتاة جميلة بالمعنى الذي تواضع عليه واضعو أقيسة الجمال: كانت فتاة فارعة الطول سمراء مفصلة

(١) ديوان إبراهيم طوقان (طبعة دار العودة) - ص ٢١١، ٢١٢ .

نواحي الوجه، تجول على وجهها ابتسامة خفيفة إذا كانت غافلة في مقعدها أو مسيرها، فإذا نبهتها أنفاس متأمل أو نظرات متتبع غاضت ابتسامتها وتجلت على وجهها نفرة، ثم بدا النزق في حركاتها مشوباً بالدلال . تلك كانت (م.ص) التي نظم إبراهيم فيها معظم قصائده في الغزل . ولما تركت م.ص الجامعة استمرت صلتها بإبراهيم مدة طويلة بعد ذلك". (١)

لابد أن يستلفتنا وصف عمر فروخ للفتاة، وما فيه من محاولة إبداء الدقة، واستبطان حالتها ومراقبة تقلباتها، وما هو لها بعاشق، وقصاراه أنه صديق العاشق، أو مسانده في حبه، وهذا مألوف بين الأصدقاء، أما عنايته في الوصف فتعني - في ما نرى - قوة تأثير الفتاة على زملائها عامة، ولا نستبعد أن إبراهيم الذي كان قلبه مشاعاً بين زميلاته - كما يدل كلام عمر - إنما اجتذبته إليها هذه الشخصية المؤثرة، التي يتعلق بها الجميع . ومن المهم في "التقرير" السابق أن: الفتاة لم تكن جميلة، حسب المقاييس السائدة للجمال، وأن علاقتها بإبراهيم لم تنقطع لمجرد انقطاعها عن الجامعة، التي لم تبق فيها أكثر من سنة واحدة، لعلها السنة الإعدادية، ولم توفق في اجتيازها، أو عرض لها ما يستدعي عودتها إلى كفر كنة، بفلسطين .

هذه "مرشحات" دعائم قصة حب يمكن أن يكون حقيقياً يستديم جذوره في القلب حتى بعد تغير المشهد الخارجي، وبصفة خاصة أن الفتاة لم تكن في ما يجتذب الاهتمام بها تعتمد على الجمال السطحي أو القشري، كانت تملك "شخصية" ذات استقلال، وسيتأكد هذا بطريقة أخرى، حين تنقطع علاقتها بالجامعة فلا تنقطع بإبراهيم تبعاً، فلعدة أعوام ظل الشعر يقوم بسفارته، وظلت اللقاءات تجدد ما انطوى عليه الماضي، وهنا سنلاحظ أمرين قد يبدوان متعارضين: الأول: أن شعر إبراهيم في (م.ص) استمر أكثر من ثلاث سنوات بعد رحيلها عن بيروت، يصف لقاء أو يستعيد ذكرى، وعبر هذه المدة (منذ ظهورها في الجامعة، وحتى تاريخ آخر قصيدة، وهي تقارب الخمس سنوات) نجد أصفى القصائد العشقية، وأصدقها، إذ تجمع بين النضج الفني، وبين حساسية التعبير عن حركة الزمن ونمو العلاقة، وتلونها، أو تراجعها إلى منطقة الذكريات وما تثير من الحنين، دون أن تدفع إلى عمل يجدد ما يكاد يندثر . الثاني: أن إبراهيم، في هذه السنوات الخمس ذاتها،

---

(٢) شاعران معاصران - ص ٣٢، ٣٣ .

عرف فتيات اخريات كتب فيهن شعره، يحمل أسماءهن صريحة، ولكن واحدة منهن لم تستمر، بعبارة اخرى: ليس لواحدة ممن ذكر قصيدتان، وهذا يعني أن حبه القديم ظل حبه الوحيد، حتى مع سطوع بوارق متفرقة لم تنل من وهج الحب الأول .

وهذه قصائد إبراهيم في (م.ص):

١- في المكتبة (١٩٢٦).

٢- حملتني نحو الحمى اشجاني (١٩٢٨) .

٣- حيرة: وقد رآها مستلقية نائمة (١٩٢٨) .

٤- الحبيب الذاهل: على لسان (م..) (١٩٢٨) .

٥- لذة العيش (١٩٢٩) .

٦- وحي رسالة (١٩٢٩) .

٧- في دير قديس (١٩٢٩) .

٨- إلى م.. (قطعة من ثلاثة ابيات) (١٩٢٩) .

٩- وداعاً (١٩٢٩) .

١٠- اغفري لي (١٩٢٩) .

١١- خطرة في الهوى (١٩٢٩) .

١٢- رمان كفر كنّا (١٩٢٩) .

١٣- خل الشقي بحاله (قطعة من سبعة ابيات) (١٩٢٩) .

١٤- التفاتة (قطعة من ثلاثة ابيات) (١٩٣٠) .

١٥- مناجاة وردة (رمزية) (١٩٣٠) .

١٦- الغرام الأول (قطعة من سبعة ابيات) (١٩٣١)

١٧- بيني وبين الناس (١٩٣٢) .

١٨- ذكرى عشية زهراء (١٩٣٣) .

١٩- هدية رمان (قطعة من اربعة ابيات) (١٩٣٣) .

هذه القصائد والمقطوعات تحتوي علاقة إبراهيم و (م.ص) منذ بدئها وحتى آخر ذكر

لها في شعره، نعتمد في إثبات هذا الانتساب على ما يشير إليه هامش القصيدة عن مناسبتها أو من وجهت إليه (تحديدًا) أو أن تكون غزلية تدور حول "الكرمل" أو "كفر كنة" أو وادي الرمان، وهي "المفاتيح" التي تحدد مكان المحبوبة المتغزل بها، ومن ثم شخصها .

أما القصائد التي قيلت في محبوبات أخريات خلال مدة القصائد السابقة فهي:

١- نزيهة (١٩٢٧) ويقرر هامش الديوان أن النص المنشور - وهو من اثني عشر بيتا - ليس صورة القصيدة بتمامها، وإنما هو أبيات مختارة منها .

٢- إلى ذات المنديل (١٩٢٩) - وهي قطعة من أربعة أبيات - يتصدرها اسم "نزيهة" أيضا .

٣- عنت الدهر (١٩٢٩) - وهي قطعة من ستة أبيات - يتخللها اسم "نزيهة" كذلك، وإن غير الصيغة إلى "نزهة" لتلائم الوزن .

٤- إلى ل (١٩٢٩) - قطعة من خمسة أبيات .

٥- هواك جبار (١٩٣٠) وهي في سعاد الخطيب (أخت سارة الخطيب - والدة الطفلة رياض المشار إليها سابقاً) واسم سعاد في القصيدة، ومعاني الغزل أقوى من أن تتخفى في مجاملات الصداقة:

أصبحت لا يشفي غليلي ابتسام	ولا انحناء الرأس عند السلام
أولى بنا لو	نتشاكى الغرام
يا حبذا لقيا على موعـــــد	وحبـــذا أخذ يــد في يـــــد
حتى يقول الناس	هامت وهام

٦- طيف الأمل (١٩٣١) وهي قطعة من ثمانية أبيات، قالها في من اسمها محاسن:

قيل اسمها محاسن	جل من اسم وعلا
لا طاب لي عين إذا	رضيت منها بدلا

٧- بهاء (١٩٣١) ويدعوها في القصيدة "بها"، ويذكر الهامش أن اسمها "بهية"، ويذكر أنها من رام الله .

٨- اشربي (١٩٣٢) وهي في الفتاة الراقصة الإشبيليه (مرغريتا) فقد ذكر فيها موطنها

دون التصريح باسمها:

انشديني، اطربيني	بهوى الأنـــدلس
ارسلي اللحن شجياً	كالصبا في الغلس

٩- أعجب الهوى (١٩٣٢) وهي عن تلك الفتاة المربية في ثياب الممرضات، وقد توقفنا عندها .

١٠- غادة اشبيلية (١٩٣٢) .

١١- صورتها المكبرة (١٩٣٣) وهي عن غادة أشبيليه السابقة .

هناك قصيدة غزلية واحدة قالها في محبوبة بعد انصرافه عن الكتابة في (م.ص) وهي :

١- ناشدتك الإسلام (إلى فوز) (١٩٣٥) .

أما القصائد التي تصف مشاعر عامة من مألوف معجم الغزل، ولم تحمل دلائل قطعية على أن باعثها فتاة بعينها فإنها منتشرة، قبل تعرفه إلى (م.ص) وأثناء علاقته بها، وبعدها أيضًا، ومثل هذه القصائد يمكن أن تكون نوعاً من رياضة القول في الحب، أو تتبع أصداء بعض التجارب العابرة . فقبل قصيدة "في المكتبة" المتميزة فنياً، التي أعلنت تعلق إبراهيم وشغفه بميم . صاد – يسجل الديوان قصيدتين (طبعة دار القدس – وهما مما أهملته طبعة دار العودة) – قصيدة: "عيناي مطبقتان" وتليها مباشرة: "شوق وعتاب" وفيهما علامات المجاهدة والتصيّد، كأن يقول المقطع الثاني من القصيدة الأولى:

عيناي مطبقتان ... لكني أرى تلك النجوم .
متالقات بالفضـــــاء على غياهبه تعوم
فإخال فاتنتي تمتــــــع بينهن بما تروم
فاجيل عينا تنهل حزنا
فارى النجوم تريد ان تنقض فوقي كالـــرجوم

فهذه الفاءات المتكررة تفرض التعاقب الزمني ولا تكثف شعورًا، على أن تحوّل النجوم إلى رجوم هو إغراء التعبير القرآني، ولا مكان لهذا التحول في حالات العشق مهما عانى العاشق من ضياع . وقد تكون القصيدة الثانية أقرب إلى رعاية الشعور الذي انبثقت عنه منذ مطلعها (المثقل بالافتعال) ولكنها سريعة التنقل بين المقاطع فجاءت غير مشبعة للعاطفة التي تريد أن تثيرها.

"عند شباكي" هي القصيدة المرهصة مباشرة بالقصيدة التي تليها، وهي "في المكتبة" ذائعة الصيت، لم تحدد "عند شباكي" اسم محبوبة . القصيدتان متتابعتان في الديوان، وفي النشر الصحفي كذلك، مما يدل على ان الفاصل الزمني بينهما قصير جداً، وهذا يرجح أن "عند شباكي" كانت "المشاهدة من بعيد" لميم.صاد، التي مهدت للمشاهدة عن قرب" في المكتبة"، وقد يرجح هذا الاحتمال أنه في "عند شباكي" يشير إلى "الدار" التي تجمعهما اكثر من مرة:

وطرفاً في قرار (الدار) موعوداً بلقياك

....

شكرت الله ان (الدار) تجمعني وإياك

....

هجرت (الدار) اضرب في فضاء الله لولاك

فهذه الدار مقصود بها "الجامعة"، إنها المكان الوحيد (الإجباري) الذي يتيح له أن يراها دون وعد سابق .. بل إن المقطع قبل الأخير يرسم في سذاجة محببة مألوفة كيف تبدأ قصص الحب بين زملاء الدراسة:

شكرت الله ان (الدار) تجمعني وإياك
وتلقين السؤال عليّ في أمر تعداك
وحين اجيب تمنحني ابتسام الشكر عيناك

ومن هذه القصائد غير المسندة إلى محبوبة بعينها قصيدة " معين الجمال "(١٩٢٧) وهي خليط من مشاهد مستجلبة من قاموس الحب، ووصف لسلوكيات مألوفة من شباب المحبين، وعلى رغم من أن الإطار النفسي للقصيدة، وكان يصح أن يكون جوهر التجربة، هو التعزي بالطبيعة عن شجن الحب وأساه، وفي هذه الحالة لا حاجة للقصيدة في مقطعها الأول، ليكون البدء بالطبيعة دخولاً إلى المشهد (الإجباري) حسب المصطلح الدرامي:

ضجعتي في الرياض بين الرياحين
قريباً من ماء عين معين

وهذا الهدف منصوص عليه في المقطع الختامي، ولولا اللفتة السيكولوجية في آخر بيت لبدا تزيداً لا حاجة بالقصيدة إليه أيضاً:

إنما هذه الطبـــيــعـــة انسي
ومـــعـــيني إن لم اجـــد من مُـــعـــينِ
اتقـــرّى جـــمـــال ذاتك في مـــا
ابدعـــتـــه يمينهـــا من فنـــون
في الغـــدير الصـــافي، وانشـــ
ـــودة الطير، وطيب الورود والياسمـين
غـــيـــر اني مـــا ازددت إلا حنيناً
اســـعـــديني بزورة او عِـــديني

فهذا البيت الأخير، فضلاً عن أن الشطر الثاني فيه هو الشطر الأول في استهلال القصيدة، وهذا مما يؤكد نغمها، ويشد أطرافها، ويربط بدايتها بنهايتها، يؤكد أن الطبيعة عزاء للشجي ولكنها ليست بديلاً عن المرأة، إنها تغري بالعودة إليها، وفي هذا تتجلى المرأة مصدرًا للجمال الكوني، في حين تبدو الطبيعة صورة له !!

في "منديل حسناء" يذكر "ص" (١٩٢٨) ولا يعاد لها ذكر، وفي قصيدته إلى صديقه عمر يشير إلى "ليلى" على شواطئ بيروت (١٩٢٨) التي:

كـــان من فـــرعـــهـــا الظلام ومن وجـــهـــهـــا القـــمـــر
وســـمـــيـــري مـــقـــبّلٌ طيّب اللثم والســـمـــر
ومـــدامي وقـــد ظفـــرت بهـــا نشـــوة الظـــفـــر

ولا يعاد لها ذكر كذلك .

هناك قطع قليلة الأهمية، تجربة وفناً، ينقصها التحديد المطلوب في تصوير الحب، حتى وإن يكن حباً يشتت الشاعر، مثل قصيدة/ الموشح: "فرحتي"، وقصيدة: "ذكرى" وقصيدة: "حلفت الا تكلميني" وهي جميعًا من إنتاج عام ١٩٣٠، ولولا أن قصيدة "مناجاة وردة" من نتاج ١٩٣٠ لوصفناه بأنه عام جديب في محور العواطف الخاصة، وهنا يبدو "الباعث" مؤثراً بقوة في تأطير التجربة وقوة الصياغة، فمناجاة الوردة كان وراءها ذكرى حبه لميم . صاد .

أما (مرغريتا) الإسبانية (أو الإشبيلية) فقد كان تعلقه بها وراء ثلاث قصائد سبقت الإشارة إليها، وهي من نتاج ١٩٣٢: (قصيدة: اشربي – وقصيدة: غادة إشبيلية) وعام ١٩٣٣ (قصيدة: صورتها المكبرة) . وقد تزامنت حكاية حبه للراقصة الإسبانية بحكاية لقائه بالمستشرق "نيكل" وعمله معه مساعدًا في تحقيق كتاب "الزهرة" (الذي أنجز ونشر في ذات الفترة) بل كان "نيكل" الذي يجيد – في ما يجيد – اللغة الإسبانية، عاملاً مؤثرًا في توثيق علاقة الشاعر والراقصة، وإن ظل يحذره من المبالغة في الثقة بهوى الراقصات، ولكنه لم يعبأ بالتحذير، وإنما راح يتعلم اللغة الإسبانية ليتحدث مع مرغريتا دون وساطة .. ولكن نهاية عشق الغانيات لم تكن أبدًا لتتسع وتمتد وتستقر وتنتظر حتى يتعلم شاعر لغة معشوقته !! يحكي عمر فروخ الذي يمكن أن نعده كاتب مذكرات إبراهيم عبر ما تلقى من رسائله: "عرف إبراهيم راقصة إسبانية تدعى مرغريتا كانت تعمل يومذاك في مقهى النجار، غربي ساحة البرج في بيروت . ويذكر الدكتور نيكل أنه حضر مع إبراهيم حفلة واحدة من حفلات مرغريتا رقصت فيها رقصاً أندلسياً بالصنوج الصغار، ولقد تدله إبراهيم بهذه الصبية الصغيرة الفاتنة التي كانت تمثل الجمال الأندلسي تمثيلاً صادقاً، وكان إبراهيم يتطلع إليها وهي ترقص، مأخوذاً "سكران من غير خمر" . ويبدو أنها كانت قد أصيبت في قلبها من قبل فخانها من أحبته فكان يسرها أن ترى معجباً بها مخلصًا، لذلك كانت تخصه – وهي تقوم برقصاتها – بإشارات من مروحتها مقرونة بكلمات تدل على أنها تبادل هذا المحب المعجب إخلاصاً بإخلاص . وعرفت مرغريتا في بيروت عاشقاً غنياً كانت تطمعه بنفسها طمعًا بماله، أما في ما عدا ذلك فقد كانت حذرة يقظة، تحسن اختيار الذين تلقي عليهم شباكها – كسائر أبناء جنسها . إلا أن صلتها بإبراهيم كانت بلا ريب صلة إعجاب صحيح وإخلاص عميق (!!) واجتمع إبراهيم إلى مرغريتا اجتماعات كثيرة، وجلس إليها مجالس أنس متعددة ينهل من فتنتها . ولقد كان من المنتظر في مثل هذه المجالس أن يتناول المجتمعون شيئاً من الشراب لخلق جو يعيد إلى الذاكرة أيام بغداد وليالي الأندلس . وحتى ذلك الحين لم يكن إبراهيم قد أدمن على الخمر . وتطورت صلات إبراهيم بمرغريتا حتى انتهت إلى ما ينتظر أن تنتهي إليه، ففي مجون إبراهيم قصيدة – أو مشهد على الأصح – ينحي فيه باللائمة على بني عذرة، لأنهم يحبون حباً

روحيًا، ويسفه رأيهم، ثم يختم هذه القصيدة بمقطع تمثيلي يصف فيه وصال مرغريتا، ويبدو أن هذه القصيدة نظمت في منتصف عام ١٩٣٤ وبعد أن غادر إبراهيم ومرغريتا والدكتور نيكل كلهم بيروت".[1]

كما نرى ليس في قصة هذا العشق المرحلي ما يميزها، فهي قصة الغانية والشاعر متكررة في كل العصور، وكما قلنا سابقاً فإن ما يبقى من الشاعر هو شعره، وكما يجب أن نحرص دائماً لا يقاس الشعر إلى ما يعمل على استعادته من صور الواقع، بل ما يجدد من خبرة في النفس عن الحقيقة، وما يثبت في الوعي من معرفة بالحياة . فهل حاول إبراهيم أن يقترب من هذه الجوانب الجادة ؟ إن فعل فقد تقاضى البديل عن عامين كان في استطاعته أن يستثمرهما في أمور أخرى ممتعة ومفيدة معاً، وإن لم يكن فعل، فيضم هذا إلى حساب "ما أتلفه الهوى".[2]

بين أيدينا ثلاث قصائد، في الأولى يتصدر العنوان "اشربي" بصيغة الرجاء، وتحافظ القصيدة على هذا البعد بين العاشق والمعشوق، فتعكس أنفاساً عربية (شرقية) تتجسد في معنى أن المعشوق هو الأعلى، وإليه ترفع الضراعة، وأن الحب فضيلة، وإن يكون المحبوب بعيداً عن معنى الفضيلة . إن الشاعر يردد هذا من مستوى الإدراك المباشر الذي يعيشه في تلك اللحظة:

اشربي أنت ومالي   **وحياتي في يديك**

ويتأكد هذا المستوى القريب للمعنى بإيثار هذا المستوى القريب من اللغة، حتى لقد شغل عن تلك الواو العاطفة الأولى وليس لها أن تكون إما للحال وإما للمعية، من ثم فإنه لو استبدل بها الفاء، فأصبحت:

اشربي أنت، فمالي   **وحياتي في يديك**

فربما أطلق هاجس الدلالة الأخرى (العميقة) المستقرة على فلسفة العشق عند المفكرين الإسلاميين .

---

(١) شاعران معاصران – ص ٤١، ٤٢,

(٢) هذه العبارة قالها السيد أحمد عبد الجواد فى رواية "بين القصرين" لنجيب محفوظ تعليقاً فكهاً على ما أخذت إحدى الغانيات من بضائع دكانه ولم يعرف العامل كيف يصنف أو يسجل ما أخذته الغانية في دفاتره !!

وهنا ثلاثة جوانب حققت نوعاً من القبول في هذه القطعة، وأساسها الوزن (مجزوء الرمل) حيث تتكرر فاعلاتن أربع مرات في كل بيت، فهذه النغمة خفيفة جدًا، وتفعيلاته مرنة للغاية – كما يقرر عبد الله الطيب[1]، وفي رنته نشوة وطرب، فهو يصلح تماماً للترنم، كما ينبه إبراهيم أنيس – في موسيقا الشعر– إلى انتشار هذا الوزن في مقطوعات "الأغاني" ثم تراجع الاهتمام به إلى أن انعشه أحمد شوقي "فأكثر منه في مسرحياته"[2]، وهذا برهان ما يحقق هذا الوزن من نشوة وقدرة على التلوين والتنقل بين المعاني الخفيفة وقد ساعد على أن يؤدي هذا الوزن القصير ما يتوقع منه من الرشاقة والخفة أن اعتمد الشاعر في موسيقا حشو المقطع الأول على التكرار اللفظي الذي يؤدي بالضرورة إلى تكرار الإيقاع:

اشربي/ انت / وحســـبي	نشوة / من / مقلتيك
اشربي / انت / وحسـبي	نظرة / من / وجنتيك
اشربي / انت / وحسبي	نهلة / من / شفتـيك
اشربي / انت / ومالـــي	وحياتي / في / يـديك

إن تكرار صيغة فعل الأمر (الرجاء) بذاتها، ثم يتبعها ضمير المخاطب (أنت) بعده واو عاطفة، تتبعها جملة إسمية، يتقدم فيها الخبر، مضافاً إلى ضمير المتكلم (الياء) يأتي بعده المبتدأ المتأخر، فحرف الجر ومتعلقة من المجرور (من /في) المثنى المضاف إلى ضمير المخاطبة: الكاف المكسورة (مقلتيك – وجنتيك – شفتيك – يديك) من شأن هذا أن يعطي تنبيهاً قوياً بالإيقاع، فإذا كان هذا الكلام في مجلس شراب فإن هذا الإيقاع يدخل في ضوضاء مجلس لا يسيطر فيه الشاربون على حركة حواسهم . ويدخل في المدى الإيقاعي حركة حرف الروي في المقاطع الثلاثة: الكسرة – فالسكون – فالكسرة، فهنا تغيير محسوب، أو متوازن مع (اللاتغيير) لأن الكسرة الأولى مع صوت انفجاري من أقصى الحلق (الكاف) والكسرة الأخرى مع صوت مهموس من تلامس طرف اللسان مع

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ج١، ص ١١٦ .
(٢) موسيقا الشعر: ص ١٢٤ .

أصول الأسنان الأمامية، وبينهما ينغلق الفم تماماً في المقطع الأوسط بالباء الساكنة، وهذا التخالف ينضاف إلى عبث السكارى غير المحسوب، وما يصحبه من هذر صوتي متباعد الدرجات . في المقطع الأخير حاول الشاعر أن يستجلب بعض ما خلفت العربية بذكر هوى الأندلس، والصبا في الغلس، وسيعود إلى هذا، وسيكون له مراجعة من مستوى آخر.

تعود قصدة "اشربي" إلى شهر شباط (فبراير) ١٩٣٢ – وبعد خمسة أشهر – تموز (يوليو) ١٩٣٢ كانت القصيدة الأساسية في "الموضوع" وهي "غادة إشبيلية"، هنا اختفت مساحة ما بين العاشق والمعشوق، اختفى هذا الخشوع المتكرر في (وحسبي) لقد أصبحا شيئًا واحداً، انصهر جسدان، في بوتقة اللذة، ولكنها – وهي لا تفقد إرادتها وإنما تمارس ما تريد أو ما يتوق إليه صاحبها وفق حسابات تعرفها، في حين ينضوي هو في الموجة العالية لا يدري كيف صار، ولا أين يكون:

في مـــثلهـــا يخلـع مـــثلي العـــذار
ولا يبـــالي كـــيف امـــسى ؟ وأيـــن؟
اشـــرب من فـــيـــهـــا وكـــاس العـــقـــار
مـــعـــاً، فكيف الصـــحـــو من سكرتين

....

ودّعـــتُـــهـــا ومــــهـــجـــتي مُـــشْــفِـــيَـــهْ
لم يشـــفني رشف الـثنايا العِـــذابْ
وودّعـتْ بـــالـنـظـرة المغـــــــــــريـهْ
تصـــحب لبِّي مـــعـــهـــا في الركـــابْ

إن المدى الدلالي الذي يحمله الشطر: "تصحب لبي معها في الركاب" يحدد الموقع "الثالث" الذي وضعته فيه تجربة عشق الإشبيلية، فقد بدا في "اشربي" ضارعاً، يرفع صلوات العشق والرجاء، وبدا في هذه القصيدة منصهراً / متوحداً بها، لا يبالي كيف أمسى وأين، فبفقده مداركه (خلع العذار) رجع إلى بدائية الاشتهاء وعرامته، إلى أن استنفدته، ولم يستنفدها، ولكنها لم تشعره أبدًا بأنه انتهى بالنسبة إليها، لقد منحته نظرة

تغري بإمكان المزيد، من ثم .. تحول راضياً أو مستسلماً إلى هذا الموقع الثالث .. مجرد تابع لها (في الركاب) فإذا أراد "الركب" فإنه بين المريدين، وإذا أراد "الركاب" فإنه بين الأتباع ومن يقومون بالخدمة !!

في المقطع التالي يبدأ معنى جديداً، يستدعيه من زمن آخر (التاريخ الأندلسي) وإن القراءة النقدية لترى في هذا المقطع جدارة بأن يكون مطلع القصيدة، لأنه مفعم بالانفعالات والرؤى، التي كان يمكن أن تتشظى، فتنتشر، ثم بعد أن ترسل ومضها في شذرات على تفرق محسوب تعود لتلتئم وتتوحد من جديد . ولو أن الشاعر صنع هذا لأبدع قصيدة فريدة التكوين، لكنه وقد استهل قصيدته بأن جعل المرتكز تلك الفتاة، فقد ألزم نفسه بقراءة لها (للفتاة) واحدية الاتجاه، وهذا واضح في اختياره للمطلع:

افـــدي بروحي غـــيـــد إشـــبـــيليـــة

وإن اذقـن الـقـلـب صـــــاب الـعـــــذابْ

وإذاً، فإن وضع "حجر الزاوية" بهذه الطريقة قد أسلم سائر القصيدة للذة العشق وآلامه وليس أكثر، وقد ترتب على هذا أن استدعاء مشهد أندلسي من التاريخ جاء محكومًا بلذة العشق وآلامه (وليس أكثر) كذلك ..

يـا اعـــصـــر الأندلـس الخـــالـيـــاتْ

قـــد فـــاز من عـــاش بتلـك الربوعْ

اهـكذا كـــانت هـنـاك الحـــيـــاة

مـــتـــرفـــة الأيـام، ملء الضلـوعْ

اهـكذا الـفـــتـنة في الـغـــانيـــاتْ

ونـشـــوة الـوصل، وحـــر الـولـوعْ

لـئن مـــضى عـــهـــد ذويـنـا وفـــاتْ

ولـم يـعـــد من امـل في الـرجـــوعْ

فـــذمـــتي بـعـــدهـم مُـوفِـيَـــة

ارد مـــاضـــيـهـم ببـذل الشـــبـــابْ

انـا (ابـن زيـدون) وتـصـــبـــو لِيَـــة

(ولادةٌ) فـي دمـــهـــا والإهـــابْ

المستدعي الأندلسي جاء في سياق الأمسيات اللاهية، وبسبب مباشر، أو مثير مباشر هو تلك الراقصة، ولكن المختزن العربي/الإسلامي إذا طاف بالذاكرة اسم الأندلس لا يمكن حصاره في صور اللهو والمجون والعشق، وإن كان المثير المباشر ينتمي إلى اللهو وما هو بسبيله، فإذا كان الشاعر يقف بقدميه على أرض فلسطين، ويدرك، ويكتب، ويحاسب الآخرين على أي عمل يهدد فلسطين بفقدان هويتها العربية / الإسلامية، وكذلك فإنه يرى هذا الزحف اللعين يتزايد يوماً بعد يوم، كيف حاصر وعيه التاريخي وانتماءه في هذه الصورة (المهرجانية) للحياة في الأندلس، فلم ير غير ابن زيدون وولادة، وهما من علامات عصر الانحلال السياسي والخذلان العسكري ؟ في "اشربي" ردد بيتاً واحدًا هو التمهيد لهذا المقطع في "غادة إشبيلية" أو هو بذرته:

انشديني، اطربيني بهوى الأندلس

غير أنه في نشيد "فتية المغرب" – وهو يسبق ظهور الراقصة بنحو عامين – يعرف طريق القراءة البطولية /الاعتبارية للزمان الأندلسي:

فتية المغرب هيا للجهادْ
نحن أولى الناس بالأندلسِ
نحن أبطال فتاها ابن زيادْ
ولها نرخص غالي الأنفسِ
قف على الشاطئ وانظر هل ترى
لهب النار وآثار السفينْ
يوم لا طارق عاد القهقرى
لا، ولا آباؤنا أسد العرينْ

ويختم نشيده باستثارة الحمية (العربية) بما لا مطمح إليه:

نحن أهلوها وإن هبت صَبا
من رباها فعلينا أوّلا
جنة الفردوس هاتيك الربى
كيف تبقى لسوانا نُزُلا ؟!

هل كان إبراهيم يضمر أن "الأندلس" قضية مغربية ؟ إن مقالاته، وقد نشير إلى بعضها حين نتعرف على جهده في مجال الإعلام، تدل على وعي قومي، وكتابته هذه القصيدة عن فتية المغرب أو إليهم، هي تعبير عن هذا التوحد الشعوري القومي .. فكيف ظلت الأندلس تجربة أو حالة معزولة في وجدانه عن النظير المرتقب الذي يعاينه، ويعانيه، ويقاومه ويحض على مقاومته بكل وسيلة ؟!

هل نغامر، ونجاوز حق تقبل الشاعر كما هو، أو كما قال، فنزعم أن تجربته العشقية مع تلك الفتاة كان ينبغي أن تمنحنا عن طريق إبراهيم قصيدة نادرة، دون أن تكون سبباً في تعطيل هواه، أو تبديد مبتغاه ؟ هل كان يمكن أن يجد فيها واحدة من قرابته ؟ هل كان يفرخ في نفسه هاجس الفزع أن يؤول أمر بنات وطنه إلى مثل هذا المصير ؟ هل كان يربط ضياع هذه الفتاة بين البلاد بلحظة استسلام أبي عبد الله الصغير، وارتضائه الرحيل عن وطن الأجداد ؟

أما نمو القصيدة في الاتجاه الآخر (بل الاتجاه الأول لأنه الذي تحقق بإرادة الشاعر) فقد أمعن في تقليب صفحات الماضي والإقرار بفضل من علمه الدروس الأولى في الهوى:

أول عـــهـــدي بفنون الهـــوى
بيـــروت، انعم بالهـــوى الأول

ثم الإقـرار بأن هذا النهج هو الذي يوافق فطرته (الأبيقورية) الشغوف بلذائذ الحواس، وأنه لا يهتم طال عمره أو قصر ما دام قد عاش كما يشتهي :

يلـــذ لي يا عين أن تســـهـــدي
وتشـــتـــري الصـــفـو بطيب الكرى
لـــي رقـــدة طـــويـلـة في غـــد
لله ما أعـمـــقـــهـــا في الثرى
الم تري طيـــر الصِّـــبـــا في يدي
أخـــشى مع الغـــفـلة أن ينفـــرا

طـال جناحـــــاه وقــد يهـــتـــدي
إلــى اعــالـــي دوحـــه مــــــبـكـــرا
ارى الـثـــلاثـيـن ســــتــــعــدو بِيَـــةْ
مُـــغـيـــرةٌ افـــراســـهـا في اقــتـرابْ
وبـعـد عــــشـر يـلـتـــوي عُـــودِيْه
وينضَبُ الزيت ويخــبــو الشــهــابْ

هذه المعـاني والمشـاعـر التي نعـهـدها في رباعـيـات الخـيـام، وفي أثناء الأسى (الرومانسي) وفي أعقاب تجارب التخمة الحسية، تأخذ عند معد الديوان والمهتمين بشعر إبراهيم مـوقع النبـوءة، إذ يقـول هـامش هذا المقطع إن إبراهيم نظم القـصـيـدة وهـو في السـابعة والعشـرين من عـمـره، وقـد قدر أنه يلاقي النهـاية بعد عـشـر، فكانت بعـد تسع سنوات، وليس عشر !!

٣- حين يبدع العشق

ليست علاقة إبراهيم بزميلته الجامعية (م.ص) العلاقة الأطول زمنًا، والأكثر استيفاءً لطبائع المحبين (من الجانبين) وحسب، فقد كانت علاقة مبدعة لأجمل شعره في الغزل، وأصدق شعره في تصوير حالات المحبين وتقلبهم بين الفرح والأسى، وتشتت قلوبهم بين ترويض النفس على اليأس، وإنعاش الروح بالأمل، فإذا جاء زمن الفراق - ولابد أن يجيء - نزل سـتار النسـيـان ولا نسيـان، لأنه يشف عن عـذوبة الشـعور بالماضي وعذابه، كـأنه الطعم المتميز لطعام قديم لا يريد مذاقه مبارحة الحلق واللسـان، ولا تريد نكهته أن تغادر الأنف والريق، ولا يريد مرآه أن يتخلى عن موقعه لطعام (حاضر) آخر ! هكذا كانت فتاة كفر كنة *، التي فجرت ينابيع الشعر، ينابيع العشـق بحضـورها الخاص، الذي ألهمه - شعريًا - أول سمات الخصوصية، وهي - بلغة الكاميرا السينمائية - التصوير البطيء !! هكذا تفجرت القصيدة الأولى مرسلة أفراح ميلاد العشق، كما تتفجر صواريخ البهجة الملونة في سماء ليلة الميلاد، وقد كانت صواريخ هذه القصيدة "في المكتبة" شديدة الحذر، مـأمونة، لم تصب معنى "مقدر" برشـاشـها أو شررهـا، بدءًا من هذا العنوان السـامي الذي

يحيط صاحبة القصيدة باعتبار خاص قبل الكلمة الأولى، فأي مهاد للحب أقرب إلى الطهر، والنبل، والجمال، من أن تكون المكتبة مكاناً وأن يكون العمل العلمي غاية ؟! .

كيف "أصّل" الشاعر هذا المستوى في تجربته الأولى مع زميلته ؟ باختيار المكان أولاً (في المكتبة) ثم، ومع الكلمة الأولى، والبيت الأول، والمقطع الأول .. جميعها تتساند لتدعم هذا السمو الذي يضع فيه فتاته، ونظرته إليها:

وغريـرة في المكتبـــة	بجمـالهـا متـنَقِّبــة
ابصرتها عند الصباح	الغض تشبه كوكبة
جلست لتقرا او لتكتب	مـا المعلـم رتّبـــة
فدنوت استرق الخطى	حتى جلست بمقربة
وحبستُ، حتى لا أُرى	انفاسيَ المتلهبـــة
ونهيتُ قلبي عن خفوقٍ	فاضحٍ ، فتجنبـــة

لقد اختار الشاعر كل لفظ ليحل في موقعه، وليصب في هدفه، وهو تاكيد طابع البراءة والطهارة في الفتاة . الكلمة الأولى: غريرة، وهي صفة تحمل معنى: صغيرة السن، ومن ثم: لا تجربة لها، كما تعني: حسنة الخلق (الهيئة) وتعني أيضاً التي تعيش حياة ناعمة !!، ثم، وقد افضى عنوان القصيدة بما يكسبه التحديد المكاني (في المكتبة) من قيد دال ومؤثر في توجيه خطاب الغزل وتحديد السياق، نعرف انها "بجمالها متنقبة" والنقاب كسوة، وغطاء، وهو أيضاً صون وحماية، فهذا توجيه ما يعطي جمالها من انطباع، في الجمال ما هو فاضح، وما هو شرس، وما هو إغراء، وما هو بلاهة !! أما هذا الجمال فإنه حماية، يحملك حملاً على ان تحتفظ بمسافة بينك وبينه، وأن تفكر فيه وتتخذ من القليل المتاح محاولة استشفاف لما وراء النقاب . في البيت الثاني يتحدد الزمان بعد المكان، والزمان "الصباح" موصوفاً بأبهى ما يوصف به، وهو ما يناسبها تماماً، أنه صباح غض، وانها فتاة غريرة = غضة، إنها نجمة الصباح الفريدة، ذات البعد الأسطوري الديني، وكوكب الصباح تعبير مقدس ورد ثلاث مرات في "العهد الجديد"، ويقصد به السيد المسيح، ففي رسالة بطرس الرسول الثانية (الإصحاح الأول): "يطلع كوكب الصبح في

قلوبكم" وفي رؤيا يوحنا اللاهوتي (الإصحاح الثاني) وردت الكلمة ذاتها، وفي (الإصحاح الثاني والعشرين) يقول المسيح: "أنا أصل وذرية داود، كوكب الصبح المنير"، وبالطبع فإننا لا ننسى أن ماري الصفوري تردد هذه الأقوال وترى فيها غايات خاصة، فإذا ما صادفها القول نفسه في رسم بعض ملامحها، فإن لهذا رونقاً لا ينفد .

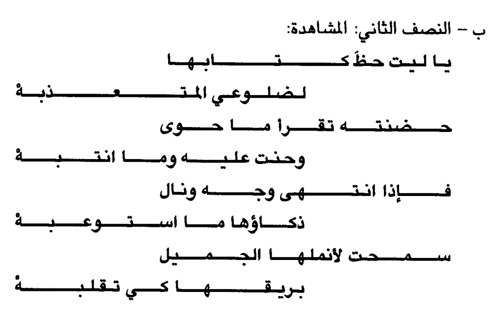
تتأكد البراءة، والنقاء معاً في تحديد سر قدومها إلى المكتبة، ثم، وقد نالت الثلاثة الأبيات الأولى، ينعطف الوصف (أو تتحول الكاميرا إذا شئت) إلى العنصر المقابل، ليراقب حركته الحسية والنفسية وهي جميعها تعلي من قدرها، إنه – بضمير المتكلم – يصف نفسه ليزيدها هي وضوحاً، ليدل على ذلك البهاء الخاص المنتقب بجمال البراءة: «استرق الخطى» (في مكان عام يفترض أن له فيه حقاً مشاعاً يتيح له أن يسير بملء الثقة) – "وحبست، حتى لا أرى – أنفاسي المتلهبة" . إن الفعل الحاضر المبني للمجهول، يتخطى في مدلوله أن تكون هي التي تراه، إلى أي راء آخر، حتى إن كان الرائي هو نفسه!! وإذا كان حذر التخفي يفرض هذه الدقة في الاستخفاء، فإن الشأن في الأنفاس التي تكتشف عن طريق السمع أو الإحساس، أن ترى بالعين، فقد أحالها التلهب لهيباً !! ثم يأتي تقييد خفوق القلب بالصفة "فاضح"، إذ لا سبيل إلى كف القلب عن الخفقان استجابة لهذا الحسن الفريد .

في المقطع الثاني – من ثمانية أبيات – تحدث القسمة أيضاً، ولكنها ليست قسمة في المكان الحاضر، كما في المقطع السابق، إذ ذهب نصف المقطع إليها مباشرة، وذهب نصفه الآخر إليه (المتكلم) فإذ به يتحدث عنها عبر احتياله للاقتراب منها . أما القسمة هنا فإنها: بين الماضي الغيبي القدري، وقد جلاها الله على أحسن صورة، والحاضر الحسي المرصود بأدق الحركات المشاهدة:

أ– النصف الأول:التكوين:

راقبتها، فشهدت أن الله أجزل في الهبة
حمل الثرى منها على نور اليدين وقلّبه
وسقاه في الفردوس مختوم الرحيق وركبه
فإذا بها ملك تنزل للقلوب المتعبة

ب – النصف الثاني: المشاهدة:



يا ليت حظ كتابها
لضلوعي المتعذبة
حضنته تقرا ما حوى
وحنت عليه وما انتبه
فإذا انتهى وجه ونال
ذكاؤها ما استوعبه
سمحت لأنملها الجميل
بريقها كي تقلبه

في المقطع السابق المكون من ثمانية ابيات يتصدرها فعل الرؤية عن قرب وتحفز وتمعن: راقبتها، فيسيطر المشهد الحسي ورصد الحركات، حتى في ما كان غيباً، فإن الله (سبحانه) لم يقل لها: كوني، فكانت ! وإنما، وقد صنعها من تراب شأن جميع البشر (ولا حيلة في هذا وإن كان ابن زيدون تصرف في المعنى فجعل ولادة من مسك وسائر البشر من طين !)، فإنه (سبحانه) قلّبها على يدين من نور، وسقى طينها النوراني من رحيق مختوم، ختامه مسك !!

إذا أعدنا قراءة هذه القصيدة في ضوء فن التصوير (السينمائي) سنجد تسلسل العرض يبدأ بلقطة من بعيد، تستوعب طرفي المشهد، والأرض المشتركة: هي، وهو، والمكتبة، في الزمن الراهن . أما اللقطة الثانية فستكون من نوع الاسترجاع flash back إذ تعود بنا إلى تصوير حدث لم نشهده، منذ أن كانت تراباً إلى أن تحولت إلى ملك، وهذا الملك "تنزل" وهو تعبير له دلالة على مستوى التجريد، وأخرى على مستوى التجسيد، فالتنزل المجرد معنوي، ويعني التحول من المستوى الإلهي إلى المستوى البشري، أما التنزل المادي فهو النزول، أي الهبوط، وكلاهما يجتمعان عند المعنى العام، وهو الانتقال من الغيبي إلى المشاهد، وهكذا – بلغة التصوير السينمائي والتلفزيوني "تدخل في الكادر" أي: تصبح في صلب المشهد الذي يقع في مدى العدسة اللاقطة – وهكذا تزداد اللقطة بطئاً، واهتماماً بالتفاصيل، حتى نشاهد إصبعها وهو يتحرك بين ريقها وصفحة الكتاب !!

ستمعن المقطوعة الثالثة في خوض التفاصيل، بلغة التصوير: قد مضينا من العام، إلى الخاص، أو من البعيد إلى القريب، وهانحن الآن في هذه المقطوعة مع: الأخص = الأقرب، ويتحقق هذا باستحداث أمرين:

دخول "الصوت" في حيز التصوير بعد أن كانت الحركة تنفرد بالمجال:

وســـــمـــعت وهي تغـــمـــغم الكلمـــات نجـــوى مطربة

ومزيد من اقتراب العدسة من المشهد بحيث تظهر صورة الشفتين والأسنان دون سائر الوجه، وفي هذا ما فيه من إغراء الاستجابة، وبخاصة إذا جلا الصوت - منتقيا أخف الأصوات نطقا وأوحاها بالهمس:

ورأيت في الفم بدعـــة خـــلابة مُـــســـتَـــعْـــذَبَـــة
إحـــدى الثنايا النيـــرات بدت، وليس لهـــا شـــبـــة
مـــثلومـــة مـــن طرفـــهـــا لا تحـــســـبنهـــا مـــثلبَـــة
هي - لو علمت - من المحـــاسن عند أرفع مـــــرتبـــة
هي مـصـدر (السّينات) تكسبـهـا صـــدى مـا أعـذَبهْ !!

لقد طبع العلامة المميزة في قرارة العين والأذن، وهذه أعلى درجات التصوير، ولهذا لن يزيد المقطع الأخير (الذي يتحدث فيه الشاعر مباشرة عن نفسه) عن تأكيد استعذابه لرؤية السن المكسورة، التي لن تبدو إلا عند الضحك، وسماع هذه السينات عذبة الوقع .

سيتحرك المشهد البصري القريب في قصيدة "حيرة" مراعياً المسافة من البعيد إلى القريب، ومن ثم: من المجمل إلى المفصل الذي يملأ "الكادر"، ومراعياً إعمال الحواس الأخرى - بصفة خاصة: السمع - على النحو الذي عرفنا في القصيدة السابقة، ولكن التجربة هنا ستكتسب صلابة السبك والتوحد السياقي حين لا يفرد لمشاعر (المتكلم) مقطعاً كاشفاً عن خفايا مشاعره، ومحايداً تجاه المشهد المرسوم، لأن هذا المقطع الأخير ينطوي على مفاجأة، متوقعة، تزهو بها الصورة وتزداد ألوانها بريقاً، ولكن الأهم أن هذه المفاجأة تكمل "الحدث" أو تحرك المشهد فيكتسب الشكل السردي، الأقوى استقراراً في ذاكرة التلقي !! يحدد العنوان الشارح (حيرة : وقد رآها مستلقية نائمة) المستوى الثابت قبل بث الحركة في المشهد:

مـــا كنت ارغب ان اســــمى قـــاســـيـــاً
فـــانفَـــر الأحـــلام مـن عـــينيـــهـــا
والـشـــوق يدفـــعني إلى إيقـــاظهـــا
ويـدي تحـــــاذر ان تمد إلـيــــــهـــــا
وكــــانمـا شـــعـر الرقـاد بنعـــمـة
فـــاقـام غــيـر مـــفـــارق جـــفنيـــهـا
ويل لـقـلـبي ! كـــــيـف لم يـفــــتك به
مـراى تقلّبـــهـــا على جنبـــيـــهـــا ؟
وتنـهـــــدت مما تـكن ضلوعـــــهـــــا
يـا شــــوق ويحك ! لا ترع نـهـــديهـــا
حـــسـبي جـــوًى اني نظرت لشـعـــرها
ينكبّ مـــرتشـــــفـــاً ندى خـــدّيْهـــا
واغــــار منه إذا اطمـــان بهـــا الكرى
ويثــيـــرنــي مـــتــوســـــدًا زَندَيْهـا

وهنا تتجلى آية من آيات ذكاء إبراهيم وقدرته على التصرف في المعانى، بل قدرته على أن ينسج على القالب الموسيقي نفسه عكس ما نسج آخرون عليه، فهذه القصيدة من البحر الكامل، ورويها الهاء الممدودة بالفتحة الطويلة، وقبلها ياء ساكنة ملزمة . هذا النسق من الوزن والقافية هو الذي سبق إليه "ديك الجن" - عبد السلام بن رغبان الشاعر العباسي - وذلك في مرثيته التي بكى بها زوجته أو جاريته التي قتلها بيديه غيرة عليها، وهي قطعة ذائعة، ومطلعها:

يـا طلعـــة طلـــع الحـــمـــام عليـــهـــا
وجـنى لـه ثمـــــر الردى بـيــــــديـهـا
رويت من دمــــهـــــا الثـــرى ولطالما
روَى الهـوى شـفـتيّ من شـفـتـيـهـا

ومن المؤكد أن إبراهيم يحفظ هذه القطعة، ويعرف مأساة هذا الشاعر الحمصي، وقد ذكر هذا بكثير من التفصيل معتمدًا على ما أورده الأصفهاني في "الأغاني"[(١)] ولقد شغفه هذا الإيقاع والبناء الصوتي، وما فيه من تكرار صوت (الهاء) مجسدًا تأوه المحزون، الثاكل، فكيف انتقل به إبراهيم إلى تأوه الاشتهاء والرغبة ؟ !.

تبدأ القصيدة – التي تتحرك في مشهدين – بتأكيد المنحى السردي "ما كنت ارغب" فهي تحكي عن حادثة مضت، بما يوحي بصدق الحكاية، لأن راويها هو بطلها، ويدخل في تقوية صدق الرواية أنه لا يبادر بإعلان كونها نائمة، مكتفيًا بذكر اللازم "انفر الأحلام من عينيها"، وبعد أن يطمئن إلى سلامة الوصف واستساغته يعمق الشعور بنقطة القوة فيه، فإنها في حالة "الرقاد" ولكي تسترد وعيها بما يجري فلابد من "إيقاظها": ثم تأتي اللحظة الفارقة " "ويل لقلبي" . وهكذا يدخل إلى تفاصيل المشهد: "مرأى تقلبها على جنبيها" ثم يضاف عنصر الصوت، صوت فتاة نائمة: "تنهدت"، ويتولى التعليل بما يلون المشهد كيفما تراه عيناه "مما تكن ضلوعها" . وإن أقوى ما تلحظ التنهيدة في حركة الصدر، ولكنه يجتزئ من الصدر ما يعني العاشق ويبرز جمال الصدر: "نهديها"، ثم تتراجع "الكاميرا" لتتسع مساحة المشهد، فلا يظل غارقاً في إثارته الحسية فها هنا حسية أيضاً، ولكنها في إطار من الحنان والتعاطف، وليس الافتراس، وكم كان الوصف دقيقاً حين قدم لهذه اللقطة التي تصور خصلات شعرها لاصقة بخديها (محولاً العرق إلى ندى) بأنها "جوى" والجوى شدة الوجد من العشق أو الحزن، وليس لنا ان نتوقع أن إبراهيم كان حزيناً !!

في المقطع الثاني (الأخير) – وهو من أربعة أبيات، فهو في نصف حجم سابقه تقريبًا – وهذا ما يناسب تدافع السرد إلى نقطة التنوير، وما يجاري غياب التفاصيل الحسية لتخلي السياق للتفاصيل النفسية، ولتأتي نقطة التنوير، تختم الحدث بما لم نكن نتوقع، لكنه الختام الذي يحتمه السياق بغير افتعال، وهو الذي باستطاعته أن يضيء السردية من أولها إلى أخرها ويجعلها مفهومة ومنطقية .

ارنو بلهـــفـــة عـــاشق لم يبق من
صـــبـــر لديّ، وقـــد حنوت عليـــهـــا

---

(١) انظر نص مقالة إبراهيم في "الكنوز" بعنوان: ديك الجن الحمصي ومأساته – ص ٢٩٤ .

فـيـصـدني ادبي ، فـابعـد هيـبـة

واود لو اجـثـو على قـدمـيـهـا

فـالنفس بين تـهـيـب مما ترى

وتلهب، فـاحـتـرت في امـريهـا

ولعل اشـواقي بـلـغن بي المدى

فـوقـعت لا اصحـو على شـفـتـيـهـا

يمكننا أن نتتبع خطوات قصة حب "عادية"، ولكنها بالشعر تخلق خلقاً جديداً . فقد بدات العلاقة بالمشاهدة "عند شباكي"، ثم تدرجت إلى متابعتها "في المكتبة"، وفي المكتبة تجلت شخصيتها (المثقفة) التي يراها في مستوى التوقير، ويعاملها بحذر، راضياً بالحديث، وشعوره بانها سعيدة – وكانه عاشق عذري، ويستمر العاشق في اصطحاب هذا الإجلال لعاطفة الحب، والتسامي بكل ما يتصل بهذه المحبوبة، حتى إذا عاد إلى فلسطين، سعى إلى وادي الرمان، وطاف حول دار الحبيبة، والتقى بها، إنه يختار عنوانًا جليلاً لهذا اللقاء: "حملتني نحو الحمي اشجاني"، وهي موشحة طريفة، أملاها اللاشعور الذي يزين المشاعر المارقة بما يواري أو يخفف من غلواء النزوع الحسي المتعطش: مثل ذكر: "الحمى" – "شقيقة روحي" – "فتهيبت من جلال المكان" .. إلى آخر "المونولوج" في هذه الموشحة الجميلة، التي انتهت بقبلة مهدت لقبلة نقطة التنوير في قصيدة "حيرة"، ثم ما لبث أن تولدت عنها مشاهد عشق أكثر حرارة في قصيدة "الحبيب الذاهل" التي تكلم فيها الشاعر بلسانها هي، وليس بلسانه، فتجلت الجراة وصراحة التعليل كما لم يحدث من قبل:

قـم حـبـيـبي واطفئ المصـبـاحـا

قـد اباح الهـوى لنا مـا اباحـا

حـبـذا الاعـتناق إن كـانت الظلمـة

سـتـرًا مـن دونـه ووشـاحـا

تحـبس العين عن ملذة مـراه

ولـكـن تـسـرح الأرواحـا

قم حـبـيـبي واطفئ المصـبـاحـا

مع هذا تظل "التورية" في طلب إطفاء المصباح مرصودة على المدى المقبول في مغامرات العشاق، فالليل - بطبيعته - ملك العاشقين: عذابهم وشفاؤهم: حتى يقول قيس:

نهـاري نهـار الناس حـتى إذا بدا
لي الليل هزتني إليك المضاجع

ويقول المتنبي:

ازورهم وسواد الليل يشفع لي
وانثني وبياض الصبح يغري بي

ولكن المستحدث في هذا التناول العصري لليل أن جعل الأمر متوقفاً على إطفاء المصباح !! ولا يكون المصباح الذي يمكن التحكم في إطفائه إلا في مكان مغلق، سيتغنى إبراهيم بليلة الكرمل، «ولذة العيش بسفح الكرمل» - كما تغنى قيس بليلة الغيل - وإذا كان تاريخ هذه القصيدة (٢ كانون الثاني - يناير- ١٩٢٩) فإن هذا يكشف علاقتها بليلة رأس السنة، ويروي عنها ما تحمله القصيدة التالية حين علم من رسالتها أن أسنانها تؤلمها:

تلك ثناياها التي نضدت
عقدين والمكسور إحداها
آثارها في شفتي لم تزل
يا ضل من يجهل معناها

غير أن وجع الأسنان لا يطول، فبعد ثلاثة أيام من رسالتها كان اللقاء "في دير قديس" وكان التصوير لما يجري بعيداً عن تهذيب الكناية بقدر قربه من رمز الاستعارة :

لم الق بين لياليَّ التي سلفتْ
كليلة بِتُّها في ديْر قديسِ
ضممتُ حسناء لم يخلق لها مَثَلٌ
بين الحسان ولا حور الفراديس
ما عرش بلقيس في إبّان دولتها
ولا سليمان مزفوفاً لبلقيس

يومـــاً باعظم منا في الســـرير وقـــد
دام العناق إلى قـــرع النواقـــيس

فمع الزفاف والعناق لا يبقى للتورية مجال !!

هنالك، في آخر الديوان (طبعة دار القدس) قصيدة بعنوان: "ما لك والذكريات" وهي مطولة (٤٢ بيتاً) لم يجزم راوية الديوان بتاريخ صنعها، وإن كان يرجح أنها مما أنتج عام ١٩٢٩ - وهذا الترجيح صحيح في ما نرى، لأنها تحمل النفس ذاته، بل لما هو أكثر من هذا في دلالته على نزعة التجريب عند إبراهيم، ورغبته في مراجعة "تشكيل" القصيدة - وقد أشرنا إلى شيء من هذا حين تمهلنا عند سباعياته التي تكررت قرين روح السخر والتهكم، مع استهداف الغافلين عن قضايا الوطن، إنه في "ما لك والذكريات" يجمع في سياق سردي واحد ما حكته القصائد: "حيرة" و "الحبيب الذاهل" و "وحي رسالة" و "دير قديس" في شكل حكائي يتبادل فيه "المونولوج" والوصف والحيلة والمفاجأة، على نحو يستدعي سردية عمر بن أبي ربيعة في "ليلة ذي دوران"، وربما توقف الشاعر عن إكمالها أو أعجلته المقادير، فإن شيئاً ما ينقصها، قد يكون "الحبكة" أو إغلاق المعنى بحيث يشعر القارئ أو المتلقي بأن موضوعها بلغ غايته .

هذه القصائد التي اتخذت من قصة حب (م. ص) موضوعاً أو محوراً، وأصداء الواقع فيها ظاهرة، بصفة خاصة حين "تخلى" بتدرج عن "تأليه" نظرة الحب وقيمة المحبوب، وسعى إلى اكتساب لذة الوصل . أما القصيدتان: في "المكتبة" - " حيرة" فقد شهدتا للشاعر بأنه يملك القدرة على التجاوز، وأنه يستطيع أن يعلى اسمه "شاعر غزل" في زمن التحولات إلى التهويم الرومانسي، أو التهتك الحسي، فقد استطاع إبراهيم أن يشق طريقًا فنياً راقياً، يستخدم فيه تقنيات الحداثة ماثلة في تعدد زوايا المشهد، ومحاورة الصورة بحركات القرب والبعد بما يبرز معنى أو يوضح قصدًا أو يؤصل رمزًا، ولقد دخلت علاقة الشاعر بفتاته في المأزق المتوقع، وكان قد قال الشعر في غيرها ولو بدافع العبث أو المكايدة - كما تدل تواريخ القصائد وعدم معاودة الكتابة عن الفتاة ذاتها مرة أخرى (باستثناء واحدة، وهي نزيهة) وكذلك لابد أن يكون المحيط بـ «ميم صاد» قد تغير

كذلك، أو بدأ يفرض التغير فرضاً، وهكذا تتحول العواطف الملتهبة إلى أفكار، والأحداث إلى ذكريات، والمهم أنها لا تختفي، فالحب الحقيقي لا يختفي، إنه يتحور، ويتخفى، يرتدي أقنعة، ويتناسخ في صور، وهواجس .. وربما كوابيس، ولكنه لا ينمحي، ولهذا .. لابد أن نتعقب تجليات (م.ص) على المستوى الآخر .. المستوى الأعلى .. حيث (لابد) أن يصعد الشاعر (الحقيقي) إلى مكان يعرفه جيداً .

٤- الصعود إلى ... الرمز.

لقد مررنا عبر فصل سبق عن الشعر الوطني والقومي، وخلال هذا الفصل عن الغزل أو شعر إبراهيم في المرأة – مررنا بقصائد وموشحات اختلفت أوزاناً وأنساقاً قافوية، ولكنها حافظت على نزعتها الغنائية، فكل ما مر بنا هو شعر غنائي أساسه امتزاج الشاعر – امتزاجاً مطلقاً – بإبداعه، فالمتكلم بالقصيدة هو المتكلم في القصيدة، لا ينفصل صوت أحدهما عن صوت الآخر، وهذا الحضور الذاتي (الشخصي) المباشر يؤدي بالضرورة إلى ارتفاع درجة الانفعال، وهذه الانفعالية العالية تكتسح النص الغنائي بطغيانها واندفاعها وحساسيتها الشديدة، من ثم لا تعطي مجالاً لصوت آخر يزاحم أو يواجه هذه الذات المستبدة (بالقصيدة وفي القصيدة) "إن أساس الشعر الغنائي يتمثل بالفكرة المتوترة بصورة انفعالية، التي تصاغ في صورة لفظية خاصة، في صورة من المعاناة المباشرة."[1] ونحسب أن هذا التعريف – حال قبولنا له – يحتوي جملة شعر إبراهيم الذي اجتهد لنفسه وللشعر، محاولاً النفاذ من أسر الأطر الشعرية الغنائية (المباشرة) إلا في حالات قلائل، بل حالات نادرة .. معدودة، فقد ظل شعره وثيق الصلة بمعاناته الشخصية وبممارساته المباشرة لا يختلف المرض عن السياسة ولا تختلف المرأة عن الرثاء أو مداعبة الأصدقاء (والصديقات) فجميعها حالات تعرض له، يقول فيها بقوة حضوره الذاتي، وتحصيله التراثي من ثقافة العصور . ولعل إبراهيم كان يحدس – منذ فترة مبكرة في عمره (الفني) القصير، أن "الرمز" هو المطمح والغاية للغة الفن، وأن التعبير المباشر المحكوم بالواقع، وإن سعى جهده إلى إعادة خلق هذا الواقع، سيظل حبيس حالة استدعاء الأصل (الواقع) ولن تستطيع جمالية الإبداع أن تكف ذهن المتلقي عن إجراء

(١) موسوعة نظرية الأدب – القسم الثالث (الشعر الغنائي) – ص ١٠ .

مقارنات مستمرة هدفها الكشف عن مستوى التماثل بين ذاك الأصل وصورته (المحاكية) المنعكسة في العمل الإبداعي . من هنا كانت قيمة "الرمز" الذي يبتعد عن ذلك الأصل بسلسلة من الوسائط التي تعمل على استبقاء سره المجرد (سر الأصل) واستبعاد صورته الحسية، بإقرار صورة لها منطقها الخاص، ومعجمها اللغوي والصوري الخاص أيضاً، ولهذا عدت الأساليب الرمزية بمثابة انسحاب من عالم المحسوس إلى عالم الفكر الباطني[1]، وتطلعت الكتابة الرمزية إلى الفنون التشكيلية، وإلى الموسيقا، وحثت الشعراء على القيام بإجراء "حفائر" لغوية تغوص وراء الدلالات القديمة، والمجازات الأسطورية سعياً إلى تجديد اللغة وتوتير الصور . وكان هذا موافقًا للشعر، حيث لا زمن له، وحيث تسمو أساليبه قدر تحررها من علاقات الواقع، ومتاحاً للسرد، بوسائل التجاوز واستخلاص الأهداف، وغير مرغوب في المسرح حيث لا يتسع الموقف المعروض للعبارة ذات الأبعاد الضاربة في مجهول لا يتاح لمشاهد يتلقى على التتابع.

هل فكر إبراهيم في اتخاذ الحمائم رمزًا للممرضات ؟ لا نشك في هذا، ولكن هذه التجربة المبكرة حصرت العلاقة في وجه الشبه (الحسي/اللوني) المشترك، وهو البياض، من ثم حدث الفصل بين جزئي القصيدة: الحمام بعده مرموزا به، والممرضات (أو ملائكة الرحمة) بعدهن مرموزاً إليهن، لأن الشاعر وهو يصف حمائمه أخلص وصفه للحمائم، فلم يضع في اعتباره أنه يصف (الحمامة /المرضة) بحيث تقع كلماته بين طرفي التفاعل الرمزي فتصيب في وصف الحمائم كما تتفق ووصف المرضات، وهكذا أنبأت القصيدة الأولى عن رغبة مبكرة، ولكن أدوات الشاعر قصرت عن أداء المطلوب . وفي هذه الفترة المبكرة ذاتها تتعدد محاولات "التخفف" من غلواء الغنائية وصوتها المنفرد، باصطناع تقنيات أسلوبية تهدف إلى توسيع دائرة التخييل وإقحام أصوات اخرى، سعياً إلى إضفاء طابع سردي لم يعمل على تأسيسه في بنية هيكل القصيدة، من ثم يبدو جزئياً، متدفقاً في اتجاه الغنائية التي هدف – أصلاً – إلى مزاحمتها، كما في قصيدة: "شوق وعتاب"، الشاعر فيها هو المتكلم خلال ثلاثة مقاطع (الأول والثاني والرابع)، أما المقطع الثالث فإنه ينهض على ثنائية الصوت عبر تقنية الحوار:

---

(١) الرمزية (دراسة تقويمية) – ص ٢٧ .

قلت للطيـــــر حين أصـــــبح يشـــــدو
أيهـا الطيـــر ! عم صـــبـــاحـــاً، فـــرداً
ثـــم غنى أنشـــــودة عـــن حـــبـــيـب
لـم يكن ظـالمـاً ولا خـــــــان عـــــــهـــدا
أضـــــــرم الـذكـــــريـات بي، ثـم ولّـى
لا رمـــاك الـصـــيـــاد . أســــرفت جـــدا

ظاهر التشكيل حوار بين العاشق والطير، ولكن التحليل يكشف عن أربعة أصوات، فهناك الحبيب الذي تولى الطير مهمة الغناء عنه، وكأنه وحي الضمير، وهناك - أيضًا - الصياد، الذي يتهدد سلامة الطير، تماماً مثل كمائن القدر التي تتربص بقصص الحب . وإن انحسار هذه التقنية الحوارية واحتباسها في مقطع واحد، حيث لم يؤسس لها منذ التصور الهيكلي السابق على إنجاز القصيدة هو الذي عمل على إخفائها في سياق غنائي مسرف في غنائيته، وتبديد أثرها الإيجابي في تشكيل النص . ويمكن أن نلاحظ (ونختبر) أن الحضور الطاغي لعاطفة الحب يؤدي إلى تراجع العناية بالتقنيات المؤدية إلى الرمز في بناء القصيدة، وكأن الانفعال الجارف لا يطيق "اللف والدوران" ويأبى إلا أن يمثل بنفسه، مباشراً، عارياً، في القصيدة، وهذا سيدل على شاعر قليل الصبر (ضائق الصدر) لا يطيق إطالة التفكير في الوسائل إذا وجد المعنى واللفظ المستوعب له حاضراً على لسانه، ولعل هذا يوضح لنا ندرة المجازات الجديدة في شعر إبراهيم، هكذا كان في "حيرة" مع ما فيها من توفيق في رصد الحركة وصدى الانفعال، وفي "الحبيب الذاهل" وقد وضع على لسانه "قناع" لسان محبوبته، وفي غياب الوعي بأهمية اللغة الرمزية يدفع بقطعة "في دير قديس" التي تعيد إلينا ذكرى شعر الديارات[1] ومن الواضح - ربما - أن "أزمة ما" اعترضت طريق حب إبراهيم و (م.ص) - كما يدل ظاهر قصيدة: «وداعاً» [2] ونقول بالظاهر لأن العبارة تدل على عكس ما يعلنه الشاعر:

---

(١) "الديارات": عنوان كتاب للشابشتي المتوفى سنة ٣٨٨هـ، وفيه جمع أخبار الأديرة النصرانية في الصحارى وعلى حافة المدن وما قال الشعراء من شعر في سمرهم بهذه المواقع المعزولة .

(٢) تاريخ هذه القصيدة ١٥/٥/١٩٢٩ .

وداعـــاً ســـاقـــتل هذا الهـــوى
وادفـــنـــه فـــي ضـــلـــوع الـــســـنـــين
أرد رســـائـلـك الـبـــاكـــيـــات
فـــردي رســـائل قلبي الحـــزين
ولكن تعـــالَيْ ... ألم تـغـــدري ؟!

فهذا ليس إعلاناً لقطيعة، ولا إثارة لصاحبته تدفعها إلى العمل في اتجاه القطيعة، بقدر ما هو ترقيق لقلبها: (قلبي الحزين) وإعلان رغبة بإعادة فتح الكلام وليس إغلاقه: (تعالي.. ألم تغدري؟) فهذا سؤال يستحث جواباً، وعلى الرد رد، وهكذا يعود نهر الكلام يتدفق، وقد كان، من ثم كانت القصيدة التالية بعنوان: "اغفري لي .. إلى م. ص" !! - ولكن قصة العشاق واحدة، وهي تقول إنه إذا بدأ طريق الانحدار فإنه لا يتوقف إلا عند مستوى إخلاء الموقع تماماً من اية شواغل "وكان شيئاً لم يكن" - حسب مقولة نزار قباني - ولكن العلماء النفسانيين والفلاسفة لا يقرون هذا القول، ويرونه نوعاً من التوهم او النظر الظاهري للأشياء، فكل ما كان هو باق كما كان، وإن غاب عن النظر، هو باق كما كان وإن تناسخ في أشكال وصور لا تعطي - للوهلة أو النظرة العجلى - دليل الانتساب إلى الأرومة التي تنحدر عنها، ولكن قليلاً من الصبر سيؤكد شرعية النسب وصحة السلالة:

تـلـفـتَ قـلـبـي إلـى الـكـرمـلِ
وحـنَّ إلـى عـــهــــــده الأولِ
ومـــرت بـه ذكـــريات الـهـــوى
رواجـــع مـــن ذلـــك المـــنـــزل
تلفتْ كـــمـــا شـــئتَ واخـــفق له
ســـحـــائب هـمك لا تـنـجـلـي

كان هذا في ٢٤ آذار (مارس ١٩٣٠) ونحن - مع إبراهيم - في صحبة شاعر عنيف عنيد حاد المزاج لا يتوقف لمراجعة موقف أو قرار، هو هارب دائماً إلى الأمام، وقد يؤدي به هذا "الأمام" إلى أن يكتشف عودته إلى نقطة البدء، لأنه كان يتحرك في "دائرة" شغله عن تبينها أنه لا ينظر إلى أبعد من مواطئ قدميه، غير أنه - هذه المرة - ربما - أيقن أنه لا

سبيل إلى استعادة شيء مما مضى، وأنه – من ثم– لم يعد أمامه إلا إعادة مشاهدة "البوم الذكريات"، وفي هذه المشاهدة – كما نعهدها – لا نكتفي بتقليب الصور والحملقة فيها، (فهذا في ذاته عمل أبله مجرد عن القيمة) وإنما نحاول أن نستعيد "الجو" الذي التقطت فيه هذه الصور، والعلاقات التي أدت إليها أو ترتبت عليها، كما قد تفضي عملية التأمل إلى نوع من اللعب بالخيال،فنخلع أقنعة على بعض الوجوه، أو نجردها من قناع كانت تتقنع به فيما مضي ثم دلت الأفعال على زيفه .. الخ، ومن هنا كانت قصيدة: "مناجاة وردة" !! ومن حق هذه القصيدة أن نقرأها قراءة رمزية، والرمز فيها لا يحتاج إلى جهد ليعلن عن وجوده، الوردة نفسها لم تتكلم، إنها موضع النجوى، وحسب، وإذًا فإن خواطر الشاعر حول الوردة، أو التي أشعتها الوردة في جهات القصيدة هي عماد التجربة، غير أن الاستفهام الذي لا مهرب منه، سواء طرح قبل القراءة أو في أعقابها: ما الوردة التي يناجيها الشاعر ؟

لا نستطيع أن نغفل الهامش الموجه لرمز الوردة، الذي يقول عن القصيدة إن الشاعر استوحاها من ذكرى حبه لـ (م.ص) إذ أن حبه لها جلب إليها الأنظار – كما يقول – فلم تلبث أن فاز بها أحد المعجبين، وتبدو وصاية هذا (التأويل) على القصيدة حين يقول كاتبه إن الشاعر تأثر في موضوعها بما لقيه أخوه أحمد عند توظيفه مدرسًا في القدس، فقد كان إبراهيم يشعر أن تفوق أخيه هو الذي جعله ينال دون حقه، ولولا هذا التفوق لنال معاملة أحسن، لأن الرجل العادي لا يخشى رؤساؤه جانبه !! انتهى الهامش المتأول، الذي لا نملك أن نغفله، ولا يصح أن نلتزم بما يشير إليه حين نقرأ هذه القصيدة، وبموضوعية خالصة لا نظن أن لأحمد طوقان علاقة بموضوع هذه القصيدة، على الأقل لأن تاريخ هذه القصيدة يعود إلى عام ١٩٣٠، وفي تلك السنة، كان أحمد أكبر من إبراهيم سناً ويسبقه في الدراسة بثلاثة أعوام، قد تخرج وشغل وظيفة واستقر في موقعه، وإذا كنا لا نعرف ملابسات الأوضاع في "معارف القدس " بتفصيل يفيد هذه المسألة فما نظن أنه لو حدث لأحمد بعض المضايقة يمكن أن تؤدي إلى هذا التشكيل، ورمز الوردة بخاصة، الذي يستدعيه جمال المرأة أو الشعور بها، ومن ثم يبدو الأمر بعيداً جداً، وسنجد مؤشرات ترشح بعداً رمزياً آخر، يتداخل مع رمز (م.ص) دون أن يزدوج الخط الرمزي فيتعسف

بهذا الجمع (بالإكراه) بين فتاة أشقاها جمالها (وليس الأمر كذلك وإن دل عليه ظاهر العبارة) وموظف حجبت قدراته وجحدت مواهبه خوفاً من منافسته المحتملة !!

سنبدأ قراءة هذه القصيدة من نقطتين ثابتتين:

الأولى: أن صياغة القصيدة تعاني اضطراباً يدل على نفسه بأكثر من طريقه.

الثانية: أن "الوردة" – موضع المناجاة قد تكون (م.ص) ولكنها غالباً، أو على الأقل: تتداخل مع الشاعر نفسه، وبذلك تكون النجوى ذاتية .

ونبدأ بالنقطة الثانية، لأنها ستسهل علينا استقبال النقطة الأولى . ونتأمل المقطع الأول فنجده يبني ويهدم دلالته في حركة واحدة:

جنى عليك الحسن يا وردتي
وطيب رياك فذقت العذاب
لولاهما لم تقطفي غضة
بل لانطوى في الروض عنك الشباب
لولاهما مر بك العاشقون
لا ينظرون

قراءة هذا المقطع بلغة المنطق الاستدلالي تقود إلى تصور المعنى الدلالي على هذا النحو:

١- الحسن والطيب يؤهلان صاحبهما إلى حياة التنعم والأمان .
١/ – ولكن حسن هذه الوردة وطيبها أوصلها إلى العكس (عذاب القطف غضة)
٢- جميع الأشياء لابد أن تصل لحظة النهاية، مهما عمرت .
٢/- هذه الوردة لو لم تقطف غضة لعانت البوار في الروض (انطوى عنها الشباب).
٣- الإعجاب بالورد مرهون بعذابه المتحقق بقطفه غضا ..
٣/ – هذه الوردة تغبط على عذابها وقطفها غضة ..

لأنه: لولاهما لمر بها العاشقون .. لا ينظرون !

إننا أمام قصيدة "وجودية": تطرح قضية الوجود، في مقابل العدم - والفرد في مواجهة الجماعة - والقياس الكمي في مقابل القياس الكيفي أو النوعي . وقد كانت حياة إبراهيم مثلاً حاضرًا لهذه الحيرة أو "القلق الوجودي"، وإن حفاوته بمظاهر الحياة، واطراحه لأية قيود سلوكية بدعوى الحفاظ على صحته أو قدرته، لتدل على أنه فضل حياة تلك الوردة، التي جنى عليها حسنها وطيب رياها، أو جنى عليها شعرها وعشقها للحياة، فذاقت العذاب، وتوعدها القطف غضة (وقد كان) ولكن: ما البديل ؟ إنه يرفض ذاك البديل الذي يحفظ له حياة "ليست حياة " !! إنها مجرد حضور في الروض (بين الناس) ومثل كل الناس (لا يتميز بالحسن ولا بالري) سيمر العاشقون، ولكن: لا ينظرون !!

إن صورة الوردة التي رضيت بالحياة المجردة، أو مجرد الحياة، تحاشياً لعذاب القطف في شبابها ورونق حسنها، مهددة بما هو أقسى من القطف، إنها مهددة بإهمال وظائفها الأساسية، مهددة بالتعطيل، بألا يكون "لوجودها" هدف مؤثر، أو خصوصية لافتة:

وربما اعرض عنك الندى
وجازك الطير فما غردا
عرفت بالفضل وكم فاضل
جنى عليه الفضل يا وردتي

الفضل - في هذا المقطع - هو العقل، فتحاشي القطف في الشباب والحرص على استدامة الحياة هو من حكم العقل وحكمته، ولكن الشاعر لا يرتضي لوردته (لنفسه) هذا المصير العاقل: فكم من عاقل جنى عليه العقل، ومرحباً بجنون الحياة وحياة الجنون بالفن !!

يرتبط المعنى الساري في المقطعين الثالث والرابع في ما بينهما في تقديم برهنة على صواب "الاختيار" في المقطعين الأول والثاني، فقد اختار فيهما لوردته أن تكون حياتها مغامرة، قصيرة وجميلة وغضة، تستعذب مذاق العذاب ولا ترضى البوار ومعاناة الشيخوخة والوحدة "في الروض" لقد استحضر "الروض" الحياة المألوفة المستمرة للنوع الإنساني بكل صنوف البشر (النسرين والرند والأقاح) جميعها يحيا ويتكلم ويمارس

الحياة في إطار المألوف، ولكن وردة واحدة خطفت الأبصار وحظيت بالاهتمام، هي هذه الوردة الخاصة، التي ترفض القانون العام، وتريد أن تكون استثناء لهذا القانون . وهنا يرد اسم أبي العلاء المعري، فقد كان مثالاً لهذه الخصوصية الوجودية، وصبر على الجحيم في عيون الآخرين، وهو لا يملك عينين، ولكنه رأى إلى أبعد، فقد كان يملك البصيرة !! هكذا يمكن أن يمضي سياق القراءة لهذه القصيدة، دون أن يعترضها خلل أن تكون "الوردة" هي هذه الفتاة التي تعشقها إبراهيم، فإنها في تعلقها به، وارتضائها إعلان حبه لها، إنما كانت في موقف التحدي لكثير مما تواضعت عليه البيئة من أصول السلوك العام، ولا شك في أن هذا التحدي قد عرض وجودها الاجتماعي إلى كثير من العذاب والحيف، وربما هددها "القطف" أيضاً . وإن اختيار الوردة، والروض، وأنواع الزهر ليعود بالإنسان التاريخي الذي نحياه الآن، إلى ما قبل التاريخ، حين كانت الطبيعة تمارس وجودها بكفاءة ذاتية، وحسب قوانينها الطليقة التي لم يحكمها العقل أو التدبير، كانت الحياة معبودًا أوحد، وكانت تقاس بما تحقق من متعة الوجود، وليس بالأعوام.

الجانب الإيقاعي في هذه القصيدة مضطرب بصور مختلفة من الاضطراب، فالقصيدة من "البحر السريع" ويصفه إبراهيم أنيس بأنه من أقل بحور الشعر شيوعاً في القديم والحديث "وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه . والحق أننا حين ننشد شعرًا من هذا البحر نشعر باضطراب في الموسيقا لا تستريح إليه الآذان إلا بعد مران طويل، وذلك لقلة ما نظم منه[1]" . هذا الحكم العام على موسيقا البحر السريع يزيده عبد الله الطيب تفصيلاً، فيدل على عمق الاضطراب الإيقاعي في "مناجاة وردة"، ذلك أن الوزن العمدة لهذا البحر: "مستفعلن مستفعلن فاعلن" مع شيء من الاختلاف المقدر، أما الصورة التي يتحاماها الشعراء فهي تلك التي تزيد مقطعاً في التفعيلة الأخيرة من البيت (الضرب) وبهذا تتحول (فاعلن) إلى (فاعلن ن) أو (فاعلان) ويؤدي هذا إلى نوع من الثقل، وهذا الوزن المتحامى – من بين أوزان السريع الثلاثة[2] – هو ما أخذ به الشاعر في هذه القصيدة، فأثر على اندماج المتلقي في اللحن واستساغة المعنى من ثم .

---

(١) موسيقا الشعر – ص ٩٠ .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ص ١٤٣- ١٤٥ .

أما نظام القوافي فإنه يختلف ما بين مقطع وآخر على غير ترتيب أو داع من حركة النفس أو ضرورات المعنى والصياغة، فالقصيدة من ثمانية مقاطع، كل مقطع من بيتين قافيتهما موحدة، يتبعهما شطر بيت يستقل بقافية جديدة، تحت هذا الشطر سطر من تفعيلة واحدة، تستقل بوزنها (هي في ختام كل المقاطع على وزن "مستفعلان: لا ينظرون / كل مباح / حكم البصير / سهل الجنى) وهذا السطر يأخذ قافية الشطر المنفرد فوقه !! - ومع كل هذا القلق والاضطراب في تبادل أصوات موضع التقفية الذي تعودت الأذن العربية على التزامه بنظام من التواتر يضبط القراءة، ويوجه المشاعر، فإن الشاعر جعل يراوح - لغير ما سبب مقنع - بين بيتين يتبعهما شطر (نصف بيت) ثم سطر (من تفعيلة واحدة) وبيتين لا يتبعهما شطر أو سطر، وكذلك فإنه في المقطع الذي يمتد بالشطر والسطر لا يلجأ إلى التصريع، أما المقطع الذي يقتصر على البيتين دون امتداد فإنه يصرع في البيت الأول، ولا يلتزم بقافية البيت الأول في البيت الثاني !!

هذا "التعسير" جنى على القصيدة، كما جنى الحسن على الوردة، سواء كانت الوردة نفس الشاعر، أو محبوبته، ولكنه - عبر هذه المعاناة - حاول أن يحقق إنجازًا مختلفًا من الناحية الموسيقية، ولا نظن أنه استطاع أن يقدم نموذجًا يمكن اتخاذه دليلاً، وإن يكن - على مستوى المحتوى - حقق توازناً بين العناصر الشعرية الخالصة، والعناصر الفكرية .

في قصيدة "الثلاثاء الحمراء" - وقد عرضنا لها في الفصل السابق - وفي قصيدة "ما لك والذكريات" - أشرنا إليها في هذا الفصل - ساد الطابع السردى، الذي يتفوق على الغنائية المستغرقة في الصوت الواحد، فالسرد لا يتحقق إلا بالحدث النامي عبر تعددية تبدأ باثنين على الأقل هما (فزائدا) عماد الحكاية في السردية،[1] وفي النص السردي حيث تكون حركة الزمن مؤثرة في إضفاء الحيوية، وتحديد الطبائع، تلتمع الاسترجاعات، والاستباقات، والاستشرافات التي اشار إليها "جيرار جنيت" وعلق عليها - بعدّها مفارقات زمنية - حالة التوافق بين الأسلوب وموقعه الزمني السياقي . فحين تبدأ "الثلاثاء الحمراء" بالبيت:

(١) عود إلى خطاب الحكاية - ص ٩

لما تعـــــرض نجــــمك المنحـــــوس
وترنحت بعـــــرى الحـــبـــــال رؤوس

فإن هذا استباق، أو استشراف، لما سيكون عقب إيفاء الوصف في هذه المقدمة، من ثم يكون على الشاعر ألا يعول على أمر الإعدام، فقد أفضى به وأخذ المتلقي به علماً، من ثم عليه أن يصور العالم الداخلي لأبطاله أو لذويهم . وكذلك عندما يقول في هذه المقدمة ذاتها:

فـســمــعت من منع الرقـــيق وبيـــعــه
نادى على الأحـــرار يا من يشـــتـــري

فإنه يعيدنا إلى مزاعم بريطانيا في زمن مضى (استرجاع) بأنها التي حرمت بيع الرقيق، في حين أنها تسترق الأحرار في فلسطين وتبيع حياتهم علانية !!

ولعل هذه القصائد التي حاولت الاقتراب - بدرجة ما - من الشكل السردي، كانت تمهيدًا لإبداع قصيدة "مصرع بلبل" والتي جاءت على قمة سنوات الخصوبة الشعرية (عام ١٩٣٤) وبعد تمرس في التشكيل إلى درجة مناسبة،وهي ثانية قصائد الديوان الثلاث الأطول:

الثلاثاء الحمراء	٧٥ بيتا
مصرع بلبل	٦٥ بيتا
ذكرى دمشق	٦٣ بيتا

وتلتقي "الثلاثاء الحمراء" و "مصرع بلبل" في تنوع القوافي، وفي عدم التزام موسيقا البحر بتمامه، ولكن هنا فرق مهم، فـ "الثلاثاء الحمراء" التزمت بتفعيلة البحر الكامل، مع اختلاف في استخدامه تاماً، أو مجزوءاً، أما "مصرع بلبل" فقد حقق فيها إبراهيم دعوة استخدام "مجمع البحور" التي دعا إليها الشاعر أحمد زكي أبو شادي (الذي نقده إبراهيم أو جارى «الحملة النزيهة الصادقة على ديوانه:الينبوع»[1] وهي تعني أن يباح للشاعر أن يجمع في قصيدة واحدة بين أكثر من بحر شعري، ولعل هذه الدعوة وجدت صدى في نفس إبراهيم، وبخاصة أن أبو شادي لم يتنكر لقيمة الموسيقا في الشعر

(١) انظر نص المقالة في : الكنوز - ص ٢٠١ نقلا عن صحيفة الدفاع (الفلسطينية) ٢٠ نيسان ١٩٣٤ .

وضرورتها، ولكنه يربط القيمة بالوظيفة وما تحققه في الفن، فالموسيقا ليست دائماً الوزن المتفق مع مطالب البحر، وإنما هي الإيقاع الملائم للمعنى، ولهذا ينبغي أن تتنوع بصفة خاصة في الشعر القصصي . وفي "مصرع بلبل" جمع بين البحر: الخفيف، والمجتث، ومجزوء الرجز، ومجزوء البسيط، والمتدارك. ومن المتوقع أن يؤدي هذا التوسع في التنويع أو التنقل بين البحور إلى تنوع في أنساق القافية، ما بين نظام القصيد، ونظام المقطعات، والموشحة .

"مصرع بلبل" القصيدة الوحيدة التي يتصدرها تمهيد شارح مصدره الشاعر نفسه، يقول: "حكاية رمزية، تمثل الواقع في حياة المدن الكبرى، حين يدخل غمارها الشاب قادماً من البلدة الصغيرة أو القرية البسيطة، هذه الحياة الصاخبة تخلب ذلك الشاب بزخرفها وفنون لهوها وألوان عبثها، تجتذبه فيرتمي بين أحضانها ويلقي بقياده إليها، فتذهب به في مزالق الضباب كل مذهب . ثم تسفر هذه الحياة عن وجه كالح، وتنقشع نشوتها عن صحو مضى أوانه، فإذا هنالك إفلاس في أحد ثلاثة: في المال، أو الصحة، أو المستقبل . وكثيرًا ما أعلن الإفلاس في الثلاثة جميعاً، وهنالك الفاجعة الأبدية !! أما البلبل في هذه الحكاية فرمز الشاب المخدوع، وأما الوردة فرمز بائعة اللهو والعبث، وأما الروض فهو رمز الحانة أو الملهى" .

إننا نشعر أن هذه المقدمة زائدة عن حاجة القصيدة، وخارجة عن أصول التعامل مع "الرمز" وبخاصة حين تكون الرموز قريبة، غير غامضة . ولكن: لماذا "البلبل" وهو ليس من طيور فلسطين ؟ هل هي المجاراة لتغني الشعراء بجمال البلبل الصداح ؟ هنا تظهر (مرغريتا) مرة أخرى، أو أخيرة، إذ يذكر الهامش أن الشاعر بدأ نظم القصيدة / السرد أواسط عام ١٩٣٢ – استوحاها من إحدى رقصات الإشبيلية، متأثرًا بقصيدة "البلبل والوردة" لأوسكار وايلد . إن هذا يعني أن إبراهيم احتاج إلى عامين ليتم صنع هذه القصيدة التي تحمل تاريخ عام ١٩٣٤ (أو أن هذا عام نشرها) وفي القصيدة انعكاس مباشر لتجربته مع الراقصة الإشبيلية، يؤكد القيمة التطهيرية للفن، وأن دعوى أرسطو منذ خمسة وعشرين قرنًا لم تذهب سدى، فقد أنهى سرديته، مع انتهاء حياة بلبله مستخلصاً المعنى:

وردة تبــــهـــر العــــيـــون ولـكن
كـــثـــرة الشم قـــد اضـــاعت شـــذاها

لقد شرح إبراهيم حكاية السردية، وحدد ما تعنيه شخصياتها الرمزية، ونرجح أنه كان يفكر في نفسه وليس في قصيدة أوسكار وايلد وحسب، حين اختار البلبل، وليس العصفور مثلاً، لأن البلبل شاعر مثل إبراهيم، يرسل أصواتاً شجية، وكذلك كانت الوردة الحمراء محاكاة مناسبة لزي الرقص الإسباني المزركش . ولكن لماذا كانت أرض الحدث/ الجريمة حانة أو ملهى، وهو في الأصل: روض ؟ كان باستطاعة "التلوين" أن يضفي ملامح مغايرة تقود إلى النتيجة ذاتها، ومع هذا فلدينا – على الأقل– ميزتان في القصيدة:

الأولى تتصل بالإيقاع، فالوزن، والقافية كذلك، يتغيران كلما استجدت حركة (نقلة مكانية – أو اختلاف في المشاعر، أو انتقال في مراحل الحديث، أو تغير المتكلم عنه) وهذا من شأنه أن يجدد نشاط التلقي، ويضع علامات فاصلة على المراحل، فيسهل استيعاب المشهد الكلي، من خلال هذا التقسيم الإيقاعي، وهذا ما تحقق (جزئيًا) في بعض القصائد ذات الطابع السردي، المشار إليها سابقاً .

الميزة الثانية – وهي أكثر وضوحًا وأقرب إلى الإصابة – أن أوصاف الشخصيات الرمزية شأن نمط الأمثولة في مثل هذا النوع من الحكايات – تشق طريقًا وسطاً بين المرموز به والمرموز إليه، فتكون صفات الوردة هي صفات المرأة اللعوب، وتكون صفات البلبل هي صفات القروي السهل الانخداع في تطلعه لمتع المدينة .. وهكذا، وهذا مثال نجتزؤه من مقطعين متعاقبين:

وإذا (وردة) تفـــيض جـــمــــالا
تتــــهـادى مـع النســـيـم اللعــوبِ
قـد حـمـتـهـا اشـواكـهـا مـشـرعـات
حــــولهــا، دون عـــابث او غـــصـــوب
تمنـح العـين حـين تبـــــدو وتخـــــفي
من ضــــروب الإغـــراء كل عـــجـــيـب

كـل قـلـــب لـــه هـــواه، ولــكـــن
لـيس يـدري مـــتـى يجـيء زمــــانــة
وهـو إمــا في ظل جــفن كــحـيل
كــامـن الســحــر ، راقـد افــعــوانة
أو وراء ابـتــســامــة حلوة الثــغــر
نـقـــي مـفـلـج اقـــحـوانـــة
أو علـى الصـدر يسـتـوي فـوق عـرشـيـ
ـن . . مكـينــاً مــؤيــداً سلـطانـــة
فـإذا كــان لـفحـة مـن جـحـيـم الـرجـ
ـس . . أمـلـى أحكامـه شـــيطــانـة
وإذا هـــب نفـحـة مـــن نعـيـــم الطهـ
ـــر . . قـامــت ركــيـنـة أركــانـــة

فالوردة، والنسيم، والتهادي، واللعوب، وحماية الأشواك المشرعات ذات قيمة مجازية في ما يتصل بالجمال الأنثوي، وليس ما يمنع أن تكون على الحقيقة في حكاية وردة حقيقية. وفي المقطع التالي تتبادل صفات الإنسان والنبات أماكنها وتتداخل وفق تقاليد استعارية راسخة، فالأقحوان المفلج النقي يستعار للأسنان، ومن ثم يمضي بين الوردة والمرأة لا يتنافر مع السياق مهما جنحت قراءة المتلقي ... وهكذا .

****

٨ - ثنائية البنية الموضوعية في الرثاء

«وفـــاة رجل وحيـــاة وطـــن»

هذا الشـاعـر المتمـرد على أوجـاعـه، الموغل في اقـتناص بوارق الحـيـاة، تلتـمع بين غياهب الأزمات الصحية، يعلن فرحه بهذه اللحظات يلوّنها بما يلذه من المتع، غير عابئ بما يئول إليه حاله، يغني للجمـال، وللموجود، وللحرية، وكأن كاهله غير مثقل بمحاذير النسيان لما يعاني، وكأن ضميره لا ينوء بما يحمل من هموم الوطن وتوقع شر مصير !! غير أنه إذا رفرف طائر الموت لا يملك إلاّ أن يحدّق فيه، ليتجاوزه إلى ما يملأ الحياة ويشغل الأحياء. وهكذا نجد في مراثيه مواجهة بين نقيضين، وهذا ما يميزهـا عن غيرها من مألوف المراثي، فـالحـفـاوة بالرثاء في ذاتها تحمل دليل الاهتمـام والخوف من لقـاء الفناء، ولكن المحـتوى الموضوعي في المرثية – أياً كانت شـخصية المرثي، يغاير في استدعـاء مأثور المراثي، فـلا نجد الحزن الفاجع، ولا التهويل في وقع المصيبة، ولا الشـعور بـأن الحياة خدعة، والمجد إلى زوال، بقدر مـا نجد وصفاً مقتصداً، وألماً يتعقل الحياة، ويدعو إلى حمايتها، وتجديد العلاقة بها، من ثم يتجلي الوطن،والدعوة إلى العمل والبذل لحمايته، مرتكزاً ثابتاً في هذه المراثي . كمـا سنرى دلائل الحـفـاوة بفن الرثاء : الكمـيـة والفنية، تؤكده قصـائد إبراهيم، فقد رثى من شخصيات زمانه :

١- سعد زغلول (قصيدة: سر الخلود)	٤٥ بيتاً
٢- نافع العبوشي	٤ أبيات
٣- جبر ضومط (صاحب غمدان)	٣٦ بيتاً
٤- الشريف حسين	٥ أبيات
٥- الملك فيصل (نسر الملوك)	٥٥ بيتاً
٦- موسى كاظم الحسيني (ورد يفيض وهجرة تتدفق)	٢١ بيتاً
٧- علي بن الحسين (تعزية البيت الهاشمي)	٧ أبيات

٨- الشيخ سعيد الكرمي	٢٢ بيتاً
٩ - الشاعر عبد المحسن الكاظمي (ابو المكارم)	٢٩ بيتًا
١٠- اديب منصور	٢٣ بيتًا
١١- الملك غازي	٨ ابيات

فهذه إحدى عشرة قصيدة، مجموع أبياتها (٢٥٥) بيتاً، فإذا اضفنا إليها مراثيه في أبطال الجهاد الذين استشهدوا في ميدان الشرف:

١- احمد مريود (ذكرى دمشق)	٦٣ بيتًا
٢- الثلاثاء الحمراء (عن الشهداء الثلاثة)	٧٥ بيتًا

واضفنا ايضًا قصيدته عن الشهيد: ١٩ بيتًا، وقصيدته في ذكرى وفاة الشريف حسين (اطلقي ذاك العيارا): ٢٢ بيتًا، وقصيدته في كارثة نابلس (وهي تدخل في فن رثاء المدن): ٤٥ بيتاً، فإن هذا المحور (الرثائي) يرتفع عدد أبياته إلى (٤٧٩) بيتاً، وليس هذا بالقليل، في حياة قصيرة، عاشها الشاعر يعاني ازمات صحية متتالية . وهنا نمعن التأمل في محتوى قصائد هذا المحور الذي يشمل رثاء الأشخاص المحددين، والاعتباريين، وحتى رثاء المدن، لنجد أن هذا المحتوى يرفض فكرة الموت، وإن كان يسلم به قدراً وفطرة، ويكره الحزن، وإن كان يعبر به كطقس يلازم الموقف ويحمل شارته . وهذا ما قصدناه بالمواجهة بين نقيضين. ومن المهم أن نوضح أننا لا نعيد خصوصية فن الرثاء عند إبراهيم إلى عوامل نفسية هي انعكاس لحالته الصحية الذابلة، التي يتمرد عليها ويحرص على إظهار عكس ما تعنيه، إن الإطار الموضوعي (الزماني / المكاني) الذي تجلت فيه صورة إبراهيم وانجلت يأبى عليه هذا الانطواء في قوقعة الذات، كما أن ثقافته الإنسانية الواعية ترفض هذا الانطفاء . وهنا نستعيد موقفه من الشعر، وحملته على الدوافع النفعية التي تحمل الشاعر على القول في موضوعات لا تنبع من وجدانه الخاص . في أيام صباه وحلقات سمره بين رفاق لهوه اتخذ إبراهيم اسم العباس بن الأحنف قناعاً له، لأنه اكبر في هذا الشاعر إعزازه لشعره أن يكون تعبيراً عن قائله، وهكذا كان إخلاص ابن الأحنف للغزل موقفاً أخلاقياً، وهكذا نتصور موقف ابن طوقان من الغزل والوطنية والرثاء، ونفسر بهذا

الموقف الأخلاقي والحياتي ذلك النسق الفريد الذي جسدته أهم مراثيه . كذلك ينبغي أن نرقب استجابة إبراهيم عندما تلقى الجزء الثالث من " الشوقيات " وهو مختص بمراثي أمير الشعراء (وقد طبع عام ١٩٣٥ بعد رحيل شوقي بثلاثة أعوام، وتلقاه إبراهيم إهداءً من الأديب إسعاف النشاشيبي، الذي تلقاه بدوره إهداء من ولدي أمير الشعراء) . يعلق إبراهيم على مراثي شوقي، بقوله[1] " . . . كان اختار لها الشاعر عنوانا غير المراثي، كما علمت من أديب العربية (النشاشيبي)، فسماها " سير الرجال " وهذه التسمية تحيط بمعنى الرثاء، وتزيد عليه، وهي، بعد، أكرم لفظاً وأقرب إلى الابتكار، وأبعد عن الابتذال . وقد خرجت عن نطاق الرثاء الضيق بما أودع الشاعر في قصائده من خطرات نفسية، ونظراته في الحياة والموت، وبما بث فيها من ضروب الحكمة، وبما ضرب فيها من الأمثال السائرة، فجاء الديوان دستور الأخلاق الفاضلة، والحياة في مثلها العليا، وبذلك حقت تسميته بسير الرجال، كما شاء الشاعر، وكما روى أديب العربية "

إن أهم مراثي إبراهيم طوقان صدرت قبل أن يتلقى ديوان شوقي في جزئه المختصّ بالمراثي، بعبارة أخرى: قبل أن يضع إسعاف النشاشيبي (شديد الإعجاب بشوقي) مقولة " سير الرجال " أمام إبراهيم، مما يعني أنه كان قد اهتدى بفطنة فنية ناقدة إلى منهجه الخاص في هذا الفن المستقرة تقاليده في الشعر العربي، الضاربة جذوره في تربة الثقافة العربية . وبهذا أبدى إبراهيم إعجابه (الموافق) على نهج شوقي في دلالته الأخلاقية، ولكنه لم يعمل وفقاً له في مرثيتيه اللتين أنشأهما بعد هذا التاريخ (١٩٣٦) وهما مرثيته في أديب منصور زميله في العمل الإذاعي، ومرثيته في الملك غازي، التي أخذت إيقاع الترديد الجماعي ما أصبحت به " نشيداً " أو تعديداً "؛ وكأنها مشهد تؤديه " الجوقة " في تراجيديا إغريقية !!

لقد تكررت مكونات البنية الموضوعية في مراثي إبراهيم لمن يرى فيهم القدرة على تجاوز الذات إلى مستوى القضية العامة من شخصيات زمانه، غير مقيّد بالمكانة المكتسبة اجتماعياً . هناك نوع من الاهتمام بزعماء البيت الهاشمي، وبالزعماء عامة، لهذا المعنى

(١) المصدر مقالة كتبها إبراهيم طوقان، ونشرت بجريدة فلسطين (١٩٣٦/١/٢٦) وأعاد نشرها المتوكل في كتابة: الكنوز – ص ٢٤٩ ، ٢٥٠

المتجاوز إلى الرمز، الذي يستطيع الشاعر – بدوره – أن يتجاوز «الشخص» إلى «الرمز»، ويتجاوز واقع هذه الشخصية، وما يفترض من إبداء مشاعره نحوها، إلى ما ينبغي عليه أن يبديه تجاه الدور الذي قامت به، وما كان ينبغي أن تقوم به، دون أن يأخذ هذا المدى الأخير صيغة اللوم أو الاتهام بالتقصير، فهذا يجافي روح الرثاء، وآدابه . وإن يكن هذا قد فهم من مرثيته للزعيم الفلسطيني موسى كاظم الحسيني – رئيس اللجنة التنفيذية في فلسطين، وهذه المرثية من واحد وعشرين بيتاً، مطلعها، ومقطعها الأول (وهو من سبعة أبيات) مباشرة في تمجيد شخصية الراحل وتعظيم جهاده في سبيل وطنه:

وجه القضية من جهادك مشرق
وعلى جهادك من وقارك رونقُ

لله قلبك في الكهولة إنه
ترك الشبيبة في حياء تطرقُ

قلب وراء الشيب متقد الصبا
كالجمر تحت رماده يتحرقُ

اقدمت حتى ظلّ يعجب واجماً
جيش من الأيام حولك مُحدقُ

تلك الثمانون التي وفيتها
في نصفها عذر لمن لا يلحق

لكنْ سبقتَ بها، فما لمقصّرٍ
سببٌ لمعذرةٍ به يتعلّقُ

عَمّرتَها كالدوح ظاهر عوده
صلب وما ينفكُ غضّاً يُورقُ

في هذا المطلع يتحقق شرط التأبين، وهو مدح الميت كما ارتآه النقد القديم، ثم يأتي مقطعان في ذات الاتجاه (وهو امتداح أدائه الوطني وقيامه بقضيته النضالية) ولكن استخلاص هذا يحتاج إلى مستوى من تبصر المعنى وقدرة التأويل، ففي هذا المقطع

الثاني (وهو من سبعة ابيات ايضاً) تتقدم مخاوف الشاعر من الزمن الآتي، تلك المخاوف التي لم تكن موجودة، او كانت اقل مجاهرة عندما كان السيد موسى قطباً حاضراً في الساحة السياسية الفلسطينية، وهذا ما يدل عليه تساؤل بدأ يسري بين الناس عقب رحيل الحسيني:

وطني اخاف عليك قوماً اصبحوا
يتساءلون: من الزعيم الأليق ؟

وبغض النظر عن الهامش الشارح المحدد للمقابل الواقعي، فإن عبارة " أصبحوا يتساءلون " حاسمة في صيغة امتداح السيد الحسيني، بأنه كان موضع إجماع وتوحيد للقوى الوطنية يصعب أن يجد القوم بعده من يسد مسده. إن الشاعر الذي يخشى انفراط العقد الوطني المعبأ باحتمال الصراعات الداخلية في مواجهة خطر متوحد مجاهر مصمم، وضع أسئلته القلقة المتخوفة : أين الصفوف ؟ أين القلوب ؟ أين الأكف ؟ ثم تأتي الزعامة بعد هذا التوحد في الصفوف والقلوب والأكف، وليس قبل:

اما الزعامة فالحوادث امُّها
تُعطى على قدر الفداء وتُرزَقُ

وهذا تصور صحيح يؤكد نضج الوعي النضالي الوطني والقومي عند إبراهيم، الذي لا يرى أن الزعامة هي التي تخلق النضال وتؤكد المواقف، وإنما القضية في ذاتها تجمع المناضلين، ثم تتولى الأحداث (التي تمثل اختبارات للامتحان والفرز) استصفاء من يستحق أن يكون في موقع الزعامة . ويتأكد نقد الشاعر لواقع معالجة القضية، وأخطاء الممارسة النضالية، بإعلان الشكاوى وتقديم الحجج، في حين «يعمل»الآخر على تغيير الواقع السكاني بسيول الهجرة التي تتدفق . لقد اتخذ الشاعر من هذا الشطر «رد «يغيض وهجرة تتدفق " عنواناً لمرثيته، ليس بقصد الإغراب او مفاجأة المتلقي، ولكنه «بؤرة» إشعاع المحتوى الفكري والتشكيل الفني في القصيدة، فهذا الورد الذي يغيض هو المرثي نفسه يجسد النضوب والاختفاء الذي يعقبه أو يغلب أن يعقبه اختلاف، وهذا

الاختلاف هو نوع من غيض الماء رمز الحياة ومفتاح الاجتماع، وهذا النضوب في جانب يقابله تدفق من مصدر غريب في الجانب الآخر!! تنتهي القصيدة بما تنتهي به المرثية التقليدية: الدعاء بالرحمة، وقد جاء هذا الدعاء موافقًا لموقع الزعامة وملازمة القضية:

افــضى الرئيس إلى ظلال نعـــيــمـــه
وارتاح قلـب بالقــــضـــيــة يخـــفق
آثــاره ملء العــــيـــون، وروحــــه
مـلء الصــــدور، وذكـــــره لا يَخْلُقُ

هذه القصيدة أصدق ما يكون نموذجاً لفن الرثاء عند إبراهيم، وقد آثرنا أن تكون في موقع الصدارة بين مراثيه، لأنها أثارت بعض اعتراضات، لم تتوقف على سامعيها، فقد سبق الشاعر نفسه فأبدى شيئاً من القلق تجاهها؛ إذ ذكر عمر فروخ أن الشاعر صنع هذه القصيدة بضغط من أسرته[1] !! وعقب على هذا بإيراد أقوال ناقدة منتقدة للقصيدة، وقد يكون مهماً أن نذكر ملابسات القصيدة، كما جاءت بقلم الشاعر نفسه في رسالة إلى صديقه:

" منذ عشرة أيام كان الاحتفال الأربعيني بوفاة موسى كاظم باشا الحسيني . . قالوا: يجب أن أرثيه . نعم ؛ لأنه حضر جنازة عمي الحاج حافظ، و(حضر) حفلة تأبينه، ولأن في الرجل – على قدر الحال – موضعاً للقول . أضف إلى ذلك عنعنات عائلية حزبية يجب أن احتفظ معها بشيء كثير من الموازنة. وهكذا، وفي ضوء هذه المقبلات الشعرية أخرجت واحدًا وعشرين بيتاً لم أشك بعد فراغي منها في مقدرتي الخارقة على النظم، . .

هذه ملابسات كتابة القصيدة، فكيف تلقاها السامعون ؟

" . . قال لي جمال القاسم: يا إبراهيم، كأني بك مجفلا في قصيدتك التي رثيت بها موسى كاظم باشا تخشى أن تكيل له المديح والثناء .

وقال لي آخر: أراك اتكأت على الرجل ثم انصرفت إلى بحث آخر .

وقال غيرهما: يا أخي ! ما هذا الرثاء ؟ لم تقل عنه أكثر من أنه كان رجلاً عجوزاً فيه خير.."

---

(1) شاعران معاصران – ص ١٣٩ .

وهذه اتجاهات التلقي، كلها لا ترى من القصيدة غير قصور المحاولة عن الوفاء بحق الشخص، أو حق المناسبة، ولكن: ما صدى هذا الحكم بالقصور أو التقصي على الشاعر نفسه ؟: " لا أنكرك يا عمر أنني سررت بهذه الشهادات، وعلمت منها أنني لم أعد الغرض الذي أردته في تأبين الباشا"

إن الموقف (العام) والنقدي من هذه المرثية يثير قضايا مهمة، وأولها المفهوم الخاص لفن الرثاء كما يضمره الشاعر ويوجه انفعاله حين يريد القول . . وقد كانت أخته – في دراستها المبكرة الموجزة عنه – أول من فطن إلى هذه الخصوصية في مراثي أخيها، وعبارتها واضحة وقاطعة في هذا الاتجاه، إذ تقول:"يمكنك أن تقسم شعر إبراهيم إلى ثلاثة أقسام:الغزليات، والموضوعيات،والوطنيات. وأما المراثي فإنك تستطيع أن تضعها في قسم الوطنيات من شعره، إذ كثيراً ما كان يأخذ من مناسبة الرثاء نهزة يتطرق فيها إلى القول في قضية فلسطين، وفي أحوال هذه البلاد المنكوبة التي ابتليت بشتى الأدواء، فإذا المرثية،إلاّ أقلها، شعر وطني سياسي[1] "هذا تصور صحيح في جملته،وفي جوهره، على أن نرى" فلسطين "المرتكز الحاضر في كافة مراثيه، مهما كانت شخصية المرثي، وموقعه من أقطار العرب. وقد أقر عمر فروخ ما سبقت إليه فدوى محاولاً تلوين عبارته بفصل الشعر عن موضوعه، إذ يقول:" شعر إبراهيم في الرثاء موضوعات تنطوي على نظرات وطنية وتأملات في الحياة . وهكذا إذا كنا لا نعجب بطبائع نفر من الذين رثاهم فإننا نعجب بالشعر الذي رثاهم به. وكان إبراهيم ينحو في ذلك نحو شوقي، فيتخذ الرثاء وسيلة إلى الاستطراد إلى موضوعات سياسية أو وطنية أو اجتماعية[2] ".

هنا تجاوز في وصف البنية الموضوعية لقصيدة الرثاء عند إبراهيم، من الحق ما وصفها به فروخ بوجه عام، فبنيتها تكوين يتواشج ويتكامل بالمقابلة بين معنى موت هذا المرثي، ومعاني الحياة (المطلوبة) لاستمرار الوجود الإنساني الاجتماعي، والسياسي والوطني، من ثم فليست المسألة " استطراداً" كما ظن، وإنما هو تصور قد تأسس على موقف الشاعر من الحياة عامة، وهو موقف متفاعل شديد الحيوية ويتمتع بروح المنازلة، وموقف الشاعر من "الوطن" وهو في تصوره يعيش محنة، ويجتاز مأزقاً، ويتعرض لخطر

---

(١) أخي إبراهيم – ص ٥٨

(٢) شاعران معاصران – ص ١٢٨، ١٢٩

يتهدد وجوده من الأساس، ومن ثم لا مجال لمهانة أو مناورة أو مجاملة أو حتى" حسن ظن " في احتمالات الصراع العشائري وتنافس الكبراء (بل تهافتهم) على الزعامة. إن هذا " الوضوح" - النظري - هو الذي جعل الشاعر لا يستجيب - تلقائيًا وداخلياً - لرثاء الرجل (موسى كاظم باشا) إذ يراه عاملاً من عوامل عجز التركيبة العامة في البلاد عن مواجهة الخصم بوسائل موازية في فاعليتها، وهذا الوضوح النظري نفسه هو الذي منحه " الاستطاعة " البديل، فحيث افتقد الدافع الروحي المستفز، لم يفتقد ما يصح قوله في المناسبة، انطلاقاً من رؤيته الخاصة التي وصفنا، وهذا الوضوح النظري هو الذي جعل من مراثيه نموذجاً ينتمي إلى صاحبه، ولا نرى أن نعيده إلى أمير الشعراء الذي نعرف مكانته الفنية العالية عند إبراهيم (كما عندنا) ونتذكر التعقيب على الجزء الثالث من الشوقيات، وهو عن " المراثي " خاصة، وإذا كان استطراد شوقي إلى موضوعات (جزئية) يجتهد أن يجعل منها امتدادًا لفكرة الموت، أو شخصية المتوفى، فما هكذا كانت مراثي إبراهيم، التي بنيت على غير الاستطراد، بل على غير التفلسف وإزجاء الحكم والتأملات. هناك قضية واحدة مسيطرة هي قضية الوطن، والحياة في هذا الوطن، وهذا هو المعادل، المتوازي، الذي يقيم البناء الهيكلي الفكري لقصيدة الرثاء، وليس من الصعوبة أن نجد هذا ماثلاً في مجمل مراثيه، مع استثناء محدود سنشير إليه. ومن المهم هنا أن نذكر ملاحظة عامة، تتصل بحركة الشعر العربي وتطوره " الموضوعي " في تلك المرحلة من القرن العشرين، فقد كان الذوق العربي يتفتح عن وعي إنساني حياتي جديد، وكان تجسده في قصيدة الرثاء أن تنأى عن العواطف الصارخة التي عرفتها عصور سابقة من زمن:" وكيف بحصن والجبال جنوح " ومن مستوى" توفيت الآمال بعد محمد"، وقد يحق أن نقلب صفحات مراثي حافظ إبراهيم - معاصر شوقي والمشهود له من شوقي بإجادة الرثاء - وفي هذه المراثي سنجد " صراعاً " بين اسلوب القدماء المظهر للتفجع، المبالغ في ادعاء انطفاء العالم واختلاف صورة الحياة برحيل المتوفى، وبين هذا الأسلوب المستحدث المقتصد في رسم معالم الفجيعة، وفي ذكر فضائل الراحل على السواء، فإذ يقول حافظ في مستهل رثائه للإمام محمد عبده (١٩٠٥):

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه النضرات

على الدين والدنيا، على العلم والحجا

على البر والتقوى على الحسنات[1]

وإذ يقول في رثاء مصطفى كامل باشا (١٩٠٨):

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة

فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

....

ولكن فقدنا كل شيء بفقده [2]

فإن الشاعر نفسه يقول عن مصطفى كامل نفسه في حفل الأربعين، وقد هدأت وقدة الانفعال:

نثروا عليك نوادي الأزهار

وأتيت أنثر بينهم أشعاري

زين الشباب، وزين طلاب العلا

هل أنت بالمهج الحزينة داري ؟

غادرتنا والحادثات بمرصد

والعيش عيش مذلة وإسار

ما كان أحوجنا إليك إذا عدا

عاد، وصاح الصائحون ؛ بَدَارِ [3]

---

(١) إلى ان يجعل النجوم والكواكب تبكيه، وترقبه بعدّه النجم الأعظم:

وشاعت تعازي الشهب باللمح بينها ... عن النيّر الهادي إلى الفلوات

مشى نعشه يختال عجباً بربه ... ويخطر بين اللمس والقبلات

تكاد الدموع الجاريات تقله ... وتدفعه الأنفاس مستعرات

بكى الشرق . . . إلخ

انظر ديوان حافظ إبراهيم - ج ٢ ، ص ١٢٩- ١٣٢

(٢) ديوان حافظ إبراهيم - ج ٢ ، ص ١٣٤

(٣) ديوان حافظ إبراهيم - ج٢ ، ص ١٣٦، ١٣٧ .

فهنا نجد مراوحة بين أسلوبين لا يكاد يستقر الشاعر على أحدهما، وكأنما تسوقه تداعيات الذاكرة، والمشاعر العامة السائدة إلى المبالغة أو الاقتصاد، بحيث يصعب أن نلحظ أثر الزمن في إطار هذا المدى القصير، فقد اتسمت مرثيته لسعد زغلول بالمبالغة، حتى لقد:

حال لون الأصيل والدمع يجري
شفقاً سائلاً وصبحاً مذابا
وسها النيل عن سراه ذهولاً [(1)]

.. إلخ

أما عبد الخالق ثروت باشا قسيم سعد زغلول ومنافسه وخصمه السياسي فإنه:

حلو التواضع لم يخالط نفسه
زهو المدلّ يحاط بالإعجاب
حلو الأناة إذا يسوس وعنده
أن التعجل آفة الأقطاب
حلو السكوت ككوكب متألق
والليل ساج أسودُ الجلباب [(2)]

وإذ نجد قصيدة حفل الأربعين للزعيم مصطفى كامل هادئة رصينة الحزن، نجد شعور الفجيعة يستعلي عند الاحتفال بمرور عام على رحيله:

طوفوا بأركان هذا القبر واستلموا
واقضوا هنالك ما تقضي به الذمم
هنا جَنان، تعالى الله بارئه
ضاقت بآماله الأقدار والهمم [(3)]

وهنا نستعيد مقولة عمر فروخ عن البناء الموضوعي لقصيدة الرثاء عند شوقي، لنجد أن ما انتهجه إبراهيم طوقان في عدد من مراثيه – التي سنرى – كان أقرب إلى أسلوب

---

(1) ديوان حافظ إبراهيم – ج ٢ ، ص ١٩٩
(2) ديوان حافظ إبراهيم – ج ٢ ، ص ٢١٠
(3) ديوان حافظ إبراهيم – ج ٢ ، ص ١٤٥

حافظ إبراهيم ؛ فإذا كانت مساحة الاتفاق بين الشاعرين ضرورة تخليص المرثية من حديث الموت الخالص، بتفتيق أفكار وتأملات تغني المعنى وتخرج به من الخاص (موت هذا المرثي) إلى العام، فإن هذا " العام" عند شوقي كان يميل إلى إزجاء الحكم وفلسفة المصير، في حين غلب عند حافظ مزج هذا بالحوادث الجارية ومشكلات الواقع الذي كانت تعيشه مصر في تلك الحقبة، وهذا ما كان يناسب حافظ إبراهيم الأقرب إلى الانغماس في أمور السياسة، والأقرب – أيضاً – إلى نبض الحياة العامة (في الشارع المصري – كما يقال اليوم) بعكس أمير الشعراء الذي نعرف من ثوابت حركته واتجاه ولائه ما نعرف، ونعرف كذلك أنه كان أرحب ثقافة ومعرفة من حافظ، ونعرف – أخيراً – أن إبراهيم طوقان، في صلته بمجريات الأحداث في وطنه، وفي تحسسه لنبض الشارع الفلسطيني – إن صح التعبير – يعيد إلينا صورة حافظ، وليس صورة شوقي، حتى وإن أراد عكس هذا!! أما فرق ما بين مراثي حافظ ومراثي طوقان، فربما دلتنا مرثية موسى كاظم الحسيني وما وجه إليها من انتقاد على هذا الفرق، فقد بدأ بما يستحضر جهاد الرجل وثباته، ثم انتقل – ولا نقول استطرد – إلى القضية (الموضوعية، وهي الموضوع المشترك بين المرثي والراثي والجمهور المتلقي)، مما أشعر هذا الجمهور بوجود خلل في مسار المحتوى في القصيدة، في حين أن مراثي حافظ كانت تمزج بين المرثي والقضية في موازاة وتصاقب مستمرين، وهذا البناء القائم على التوازي متحقق في جميع المراثي التي أشرنا إليها من شعر حافظ، على أننا لا نغفل " ثقافة " جمهور الشعر في كل من مصر وفلسطين، وكما رأينا، فإنه إلى هذه المرحلة (الثلاثينيات) كان الشعر في فلسطين أقرب إلى التقليد للقديم، في حين كانت مدرسة الديوان، ثم جماعة أبوللو، ثم التفاعل مع الشعر المهجري قد آتت ثمارها في ترجيح الاتجاهات المجددة، في الشعر المصري بعد شوقي .

المرثية الأولى في التدرج الزمني قالها إبراهيم في سعد زغلول (١٩٢٧)، وهي – دون غيرها من مراثي الشاعر – تقارب نهج شوقي، في مطلعها خاصة، ومن زاوية هذا الاقتراب تأخذ بجماليات النص الرثائي القديم، الذي يرى في الموت نقيضاً للحياة، من ثم يتعدد استخدام الطباق بين الألفاظ، والتضاد بين الصور والمعاني: يقظى/ترقد – مستعبِد / مستعبَد– يذلها/ يعزها– رب/ عبد – تدافع/ فيصدها – يغور/وينجد. وكذلك استدعى

هذا بعض المأثور التعبيري الجاهز، من مثل: يريش سهامه ويسدد، يغور في الحياة وينجد، وهوت بكلكلها على أعدائها،

فجعت بنو مصر بفقد زعيمها
الله اكبر اي أروع تفقد

وباستدعاء المأثور اللغوي تستحضر المبالغات: وهل كسعد يولد ؟!

عيبال منذ تزلزلت اركانه
ما انفكّ يسعده نداك ويسعد[1]

وأيضاً:

وارتبت في الأقدار ليلة نعيه
ولحدت ريبي يوم قيل سيُلحد

لابد أن يستوقفنا تكرار "عناوين" المراثي الهاشمية، غير أننا نرى أن المراثي الثلاث الصغيرة في رثاء الشريف حسين (٥ أبيات) وعلي بن الحسين (٧ أبيات) والملك غازي (نشيد من ٨ أبيات) مستوعبة في مرثيته الحافلة الرصينة في الملك فيصل الأول ملك العراق، وقد تظاهرت ظروف موضوعية لتمنح هذه القصيدة فرصة لم تكن لمرثية سواها، في مقدمتها أن فيصل كان أول أمل في منطقة الشام والجزيرة لتأسيس دولة حديثة، وأنه مات غريباً (في سويسرا) فجاة دون نذير من شيخوخة أو مرض، وأنه عندما عاد جثمانه من أوروبا إلى عاصمة ملكه (بغداد) نزل الجثمان من السفينة في ميناء «حيفا» حيث كانت فلسطين عن بكرة أبيها في انتظاره[2] وفي ختام هذه الملابسات الخاصة أن القصيدة ألقيت في حفلة الأربعين التي أقيمت بمدينة نابلس، مما يعني أن فترة زمنية قد فصلت بين الخبر في ذاته،وحضور مشهد وصول الجثمان، وإلقاء القصيدة، ومن طبيعة هذا التدرج أن يفسح مساحة للمراجعة والتجويد الفني . هذه المرثية،كما أنها عن أعلى المرثيين شأناً، فإنها الأطول بين المراثي (٥٥ بيتاً) ولا مبالغة في أن نعدها خلاصة قدرة الشاعر في فن

---

(١) ذلك حين ضرب زلزال مدينة الشاعر (نابلس) وقد أشرنا إلى قصيدته في الحادث، من نفس عام رحيل سعد (١٩٢٧) وكان سعد – رئيس وزراء مصر – أرسل معونة إلى المدينة المنكوبة .

(٢) ما بين الأقواس من هامش القصيدة في الديوان .

الرثاء، إذا حققت توازناً رائعاً بين تكوينها الفكري والفني، وجسّدت – من ثم – الصورة المتكاملة لقصيدة الرثاء، كما تدل عليها جملة قصائد إبراهيم في هذا الفن . لابد أن يستوقفنا البحر الشعري الذي جرت فيه القصيدة، فهي من "الرمل"[1] وهذا أول تحدّ يواجه الشاعر في اختياره للبحر، وأول ما يميز هذه المرثية ؛ ذلك لأن "الرمل" – وإن يكن محسوباً بين البحور الطوال أو الأقرب إلى الطوال، فإنه لا ينافس بحراً مثل الطويل أو البسيط في جلاله واتساعه للمعاني الرصينة، من ثم فقد كان لهذين البحرين حضور قوي في المراثي المشهود بجودتها، في حين وسم وزن الرمل بأن موسيقاه خفيفة رشيقة منسابة، وأنه – لهذا – أقدر على احتواء الترنّم الرقيق والتأمل الحزين، فصبغة الأسى في الرمل واضحة، ولكنه ليس الأسى الماحق الكاسح، بقدر ما هو الأسى العذب المترنم وكأنما هو دندنة دامعة [2]. ولقد وافق التوتر الانفعالي في القصيدة، والمحتوى الموضوعي لما تثير من أفكار إمكانات هذا البحر في ما وصفت به، وإن ملابسات موت الملك فيصل، ومرور جثمانه بمدينة حيفا، وتجمع أهل فلسطين حوله ليدل على حالة من "الميلودرامية"، من العواطف المرسلة التي لا تنبئ عن "موقف" قدر ما تنبئ عن شجن غير محكوم بالأسباب، غير محدود بتحقيق هدف!!

شيّعي الليل وقومي استقبلي
طلعة الشمس وراء الكرملِ
واخشعي، يوشك أن يغشى الحمى
يا فلسطين سنًى من فيصلِ
يا لها من ديمة يرفعها
منكب الأفق لعين المجتلي
نشأتْ أمناً وظلاً وهدىً
كهدى النجم لفلك مقبلِ
ما دنا حتى همى الدمع فهل
«إيلياء» الغيث فوق الجبلِ ؟

---
(1) وزن الرمل: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»

(2) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ج١ ، ص ١٢٥ – ١٣٥

نراقب جلال هذا المطلع، وما يثير من شعور بالقوة، وإن تكن قوة الحزن، تتآزر في هيمنة هذه العاطفة الطاغية أفعال الأمر الثلاثة: (شيِّعي – قومي – اخشعي) تعقبها صيغة التعجب: (يالها من ديمة . .)، والتي تفتح الطريق إلى إفساح يؤكد صحة المشهد الافتتاحي وعجائبيته في ذات الوقت: انقضى الليل، واستهلت شمس يليق بها الخشوع، غير أن هذه الشمس (البيت الأول) التي يغمر سناها فلسطين (في البيت الثاني) تنتقل إلى الضد إذ تستحيل ديمة (البيت الثالث)، وهي ليست من سحائب الطبيعة، تأتي بالمطر / الخير، إنها ديمة معجزة (الأمن والظل والهدى) ولهذا استقبلها الناس بانفعال إيماني أعلنت عنه دموع المؤمنين[1]. من المهم أن نتنبه إلى خصوصية عربية عامة، وإن تكن أشد تمكناً في التراث الثقافي الفلسطيني، وهي التداخل المعرفي الثقافي عند المستوى الديني/ الشعبي خاصة، لذلك لم يكن مستغرباً – (في هذه الفترة المبكرة، وقد غدا هذا متكرراً عند شعراء النصف الثاني من القرن العشرين: السياب وصلاح عبد الصبور ومن بعدهما) – أن يستوعب الشاعر المسلم التراث المسيحي، وأن يفيد منه، بل أن يرمز إلى الملك الهاشمي الذي يشرف بالانتساب إلى بيت النبوة بواحد من رموز العقيدة المسيحية ومعجزاتها، هو " إيلياء" رفيق المسيح فوق الجبل، الداخل معه في " الديمة " التي تصاعد منها صوت الرب، وإذا كان إبراهيم طوقان قد اجتذبته إلى قصة السحابة فوق الجبل الصورة /المطلع: "طلعة الشمس وراء الكرمل " فإن تداعيات هذه الصورة تقود إلى ما استحقت به السحابة المعجزة أن تكون كذلك، عندما جاء من داخلها النداء الإلهي:"هذا هو ابني الحبيب، له اسمعوا"، وكما نرى فإن العاطفة التي تؤطر القصيدة حرصت على تأكيد هذا المعنى: كيف كان فيصل ابناً حبيباً، وماذا تعني تجربته بالنسبة إلينا؟

لم يستمر الشاعر في تنمية ما بدأه من معنى " الديمة "، ولم ينقطع عنه تماماً، فقد ظلت مخيلته تعمل في نطاق " الماء" طقس الحياة والموت، فقد همى الدمع حتى تكونت

---

(١) الإشارة إلى " إيلياء فوق الجبل " إفادة مباشرة مما ذكر فى الإصحاح التاسع من إنجيل لوقا، وفيه ان المسيح اخذ بطرس ويوحنا ويعقوب وصعد إلى الجبل ليصلي " وفيما هو يصلي صارت هيئة وجهه متغيرة، ولباسه مبيضاً لامعاً، وإذا رجلان يتكلمان معه وهما موسى وإيليا . . كانت سحابة مظللتهم، فخافوا عندما دخلوا في السحابة، وصار صوت من السحابة قائلاً: هذا هو ابني الحبيب، له اسمعوا ."

سحابة معجزة، أبحر فيها الفلك، لتحقيق معجزة أخرى، إذ تتمرد الطبيعة على قوانينها، فمن شأن البحر أن يكون صاخب الموج، ولكنه - إجلالاً للراقد العظيم الذي يؤثر (وحقيقتها أنه أثر الآن بالموت) الراحة والقلب الخلي - قد استحال إلى جدول منبسط رفيق. هذا المقطع الثاني عن مشهد الفلك، وإن تكن قرابته من «شوقي» وشعره في فيصل نفسه، تدل على وحدة الأصل، حين قال:

يا شراعاً وراء دجلة يجري

في دموعي تجنبتك العوادي

سِرْ على الماء كالمسيح رويداً

واجْرِ في اليم كالشعاع الهادي [(1)]

مع هذا استطاع إبراهيم أن يرسم مشهداً بريشته حين ذكر الجدول، وحين أسند هذا التحول في البحر إلى الممدوح البحر !! وإننا نستطيع أن نلمح انتهاء معاني الرثاء كما أرسلتها المراثي القديمة في هذه الأربعة عشر بيتاً، إذ صور فيها جلال المرثي، وحزن الطبيعة (وتغيرها) لفقده، في حدود ما يتيح بحر الرمل من شجن شفيف وحزن يتحول إلى نوع من «التعديد» الذي يتخفف من كتلته الجاثمة بإطلاق هذه الأنغام والصور الحركية التي تفسح طريقاً لتبديد الحزن المكتوم . وفي أعقاب هذا تأخذ القصيدة منحى مختلفاً، كان بإمكانه أن يكون مطلعاً للمرثية كلها، وهو في موقعه السياقي هذا يؤصل نقطة التوازن، كما يحقق تلك الخصوصية التي أشرنا إليها، وسبق أن تلمسنا مظهرها في رثائه لموسى كاظم الحسيني، فالسؤال الذي تثيره القصيدة في منعطفها هذا: ما الذي نستخلصه من ممارسة فيصل للملك، ويمكننا - نحن في فلسطين وفي مأزقنا الوجودي الذي نجتاز - أن نفيد منه ونبني عليه ؟ لقد صنع فيصل في العراق أمرين مهمين، أحدهما في اتجاه بناء الدولة الحديثة (الإصلاح الداخلي الإداري - وضع الدستور - إنشاء مجلس الأمة) والآخر في اتجاه تأمين وجود هذه الدولة (القضاء على الفتنة الداخلية [ثورة الأشوريين] وعقد معاهدات مع دول الجوار، وذات العلاقة) ولكن إبراهيم يتوقف عند المعنى الثاني وحده، ونرى أنه قد أحسن قراءة «المطلوب» من زاوية ما يناسب مقام التلقي في رثاء العظيم، وقد بدأ بالحديث عن «الأرض»، وبمفهوم المسكوت عنه، فإن تقريع «الحاضر» يعني الفخر بما صنع «الغائب»:

(١)الشوقيات - ج ٤ ، ص ٨٨ وقد غناها محمد عبد الوهاب بين يدي فيصل في بغداد عام ١٩٣٢

مـــا الذي اعـــددت من طيب القـــرى

يـا فلسطيـن لضـــيـف مـــعـــجـلِ

لا ارى ارضـا نـلاقـــيـــه بـهـــا

قـــد اضـــاع الأرض بيـع السّـــفَلِ

فـاســـتــري وجـــهك لا يـلمح على

صـفـحـتـيـه الخـزي فـوق الخـجلِ

اكـرمـي ضـيـفـك إن احـبـبـتـه

بامـــانيـــه الكبـــار الحُـــفّلِ

أما هذه الأماني الكبار فاولها تحرير الأرض، بإعلان الثورة مع ابيه على سلطة الأتراك، والقضاء على نوازع الانفصال الكامنة في بعض الأقليات، ثم: إلغاء الحماية ورفض الانتداب !! بهذا يكون إبراهيم قد لوّن مرثيته بالألوان المجمع على شرعيتها وضرورتها عند متلقي قصيدته، وتجنب ذكر ما يختلف عليه أو ينبغي تأجيله حتى تتحرر فلسطين من الحماية والانتداب، كما تحرر العراق . كان " المعنى " في القصيدة يتحرك، يشق طريقاً وسطاً بين ما يقال عن فيصل، وما يقال عن فلسطين في الزمن نفسه (١٩٣٣) وقد وحد الشقين بحيث لا يشعر قارئ القصيدة بأنه غادر جو الرثاء الخالص إلى جو الشعر الكفاحي او الوطني التحريضي، ذلك لأنه أخذ من كل من الطرفين ما ينسجم مع الآخر حتى صنع بهما هذه السبيكة المتماسكة، التي تواشج فيها الطرفان حتى لا ندرك فارقاً بين أن يكون الشاعر منفعلاً بموقف الرثاء فعرضت له قضية بلاده، او انه كان مهمومًا بتلك القضية فعرض له في أثنائها حادث الموت .إن الأبيات التي أنهى بها الشاعر مرثيته لا تنتمي إلى «معجم»الرثاء في الفاظه، او صوره، او معانيه، إنها تعلن اسم «بغداد» ولكنك تشعر أن «القدس» تتراءى من ورائها، وإنها تتحدث عن نضال شعب العراق، ولكنك ترى الخطاب يتخطاه إلى ما هو مطلوب مرتجى من شعب فلسطين:

فـــيـــصـــل شـــيـــد ملكـاً لم يـــزل

بحـــمـــى اللـه وغـــازي يعـــتلي

وبشــــعــب بــذل الـروح ومــن
ينشــد المـلك وطيـداً يبــذلِ
ليس مـن «حـــام» لكيد ينبــري
فـيــه أو «منتدب» مــخــتــتلِ
اضـرمـوا النار وصبـوا فـوقـهـا
دمــهــم حــراً ابيــاً يغــتـلي
صـهـروا الأغــلال وانصـاعـوا إلى
دنس الأرض فـقـالوا اغـتـسلي
وإذا دجلــة عـــذبٌ وردهـــا
وإذا النخـــل كـــريــم المـاكـلِ
وإذا بـغـــداد ممـــا ازدهـــرت
حليـــة التـــاريخ بـعـد العطلِ
ووقــاهـا الـلـه والعــون بــه
دول الـغـــدر، وغــــدر الدُّولِ

سنجد " متكأ " لهذا الختام للقصيدة في نوع من المراثي هو ذلك الذي تتماهى فيه الحدود بين التعزية والتهنئة، حين يموت الملك، ويحيا الملك من ابنائه او خلفائه، وعملاً بهذا التقليد جرى ذكر غازي بعد فيصل، ولكن الشاعر لم يستكمل التداعيات المفترضة التي تترتب على هذا، وهي – في مألوف هذا النوع من قصائد الرثاء الممتزج بالمدح – تختم بإعلان البشرى وتوقع الخير بالملك القادم، ليتأصل الشعور بالفرح، وهذا ما لم يكن لسببين وليس لسبب واحد: فإبراهيم لم يكن شاعر مدائح، وقد ابى كل مظان توظيف شعره لغير ما يشغل عالمه الداخلي النفسي، وكذلك لم يرد ذكر غازي إلاّ عرضاً، لتعود القصيدة إلى استخلاص" الدرس " العراقي المطلوب لفلسطين، وهذا يناسب تجربة فيصل في ما جرى، ولا يناسب تجربة غازي التي هي آمال وتطلعات، تصح او تخيب!! ومهما يكن من أمر قصيدة " نسر الملوك " فإن هذه الإضافة الأخيرة (الجمع بين التعزية والتهنئة) هي الانتساب الوحيد إلى التراث الشعري في هذا النوع من القصائد،وبخاصة أن التهنئة

سطحية عارضة خاطفة بحيث لا تكاد تشغل الفكر، وبخاصة أن الرثاء في ذاته تخلص تماماً من طابع العويل وتسويد لوحة الحياة والمبالغة في إعلاء شأن المتوفى على جلاله[1] ففي النص نجد ذلك الحرص على المقابلة بين المعاني في شكل طباق أو تضاد، أو عكس (على نحو ما عرفنا عن فن الشاعر (في مرثيته السابقة) مثل: شيّعي/ استقبلي – الليل/الشمس – طلعة / وراء – أيقظ/ غفا– جفن طغى/ جفن مجفل – حياً/ ميتاً – الأعاصير/نفحات – غريب/قريب – كميّ/ أعزل – حلية / عطل، وكذلك نجده يضيف"حلية"صوتية معنوية دلالية تقوم على طرافة المفارقة في قوله:

غضبة من رجل في امة

جعلته امة في رجل

ويعود إلى الأسلوب ذاته في المقطع / البيت الأخير:

ووقاها الله والعون به

دول الغدر وغدر الدول

وهو مقطع تمت صياغته شعاريًا(بمعنى انه يصلح أن يكون شعاراً) تسهل استعادته إلى الذاكرة، بل من المرجح أن " دول الغدر وغدر الدول " مما لا تفرط فيه الذاكرة الجمعية . قد يكون من الممكن إعادة حالة الشجن، والحزن الرقيق الهادئ (غير الهادر) في هذه المرثية إلى الاستلاب الذي عاناه العرب في الشام والعراق خاصة بموت فيصل، الذي كانت حياته حافزاً لآمال وطموحات بعيدة، وقد يتداخل وهذا العامل النفسي ويكون من نتائجه إيثار بحر الرمل وقد عرفنا إمكاناته النغمية وطاقة امتداده على استيعاب الأفكار والصور المجسدة للفحولة والعمق، ولكن من المؤكد أن الأفق الذي تحركت فيه الموضوعات الجزئية في إطار الموضوع الشامل قد حققت ذلك التوازن بين ما يمكن قبوله عن فجيعة موت الملك، وما يرى الشاعر أنه ينبغي إبلاغه عن مطالب الحياة ومواقف المواجهة الواجب اتخاذها، وإننا إذا حاولنا إجراء تقابل بين ما قالت مرثية السيد موسى كاظم وما قالت

(١) حدثت هذه المبالغة بالطبع، ولا سبيل إلى تجنبها فى رثاء ملك هو بطل قومي ومؤسس لدولة عربية، حديثة، ومع هذا هناك « اقتصاد» واقتراب من معان ليست مما تمدح به الملوك، بل لعله ضد المدح، حين يوصف الملك بانه: «يؤثر الراحة والقلب الخلي» حتى وإن قصد عكس هذا !!

مرثية الملك فيصل سنجد تشابهاً قوياً يرتفع إلى درجة التطابق (ومن شأن هذا أن يكشف عن خصوصية هذا الرثاء وثبات النمط وإن بدا مختلفاً) فقد فاز المرثيان بالمطلع، أو بمساحة من صدر القصيدة، ثم فرضت موضوعية الصراع في فلسطين حقائقها وسبل مواجهتها على السياق، الذي يتواشج حيناً وينفصل حيناً مع أهداف الرثاء وذكر المرثي، لتنتهي القصيدة حسب متوالية شعورية تعاقب مراوحة بين الطرفين: الشخص والقضية .

سنجد هذا السياق المتوازن المتراوح مستجداً حتى في القطع الرثائية التي لا تصل إلى مدى القصيدة، وهذه القدرة على التصرف، والنفاذ إلى تكثيف الإطار وتركيزه مع قدرته على احتواء كافة خصائص الامتداد، وهو ما نجده متحققاً في الطبيعة إذ تنطوي الخلية الواحدة على أسرار التكوين التي يحملها الكيان الذي أخذت منه، هذه القدرة دليل (عملي) على ثبات نهجه في فن الرثاء، فهذه قطعة من أربعة أبيات قالها في رثاء نافع العبوشي [1]:

لهفي على نافع لو كان ينفعه
لهفي . . وهيهات ما في الموت نفّاعُ

قد شيعوه إلى قبر يحف به
من المهابة اتباع واشياع

حوته اوطانه في جوفها فغدا
كانما هو قلب، وهي اضلاع

يا موطناً في ثراه غاب سادته
لو كان يخجل من باعوك ما باعوا

هذه المرثية (الخاطفة) مبكرة جداً (١٩٢٩م) ولا شك أن المرثي كان يستحق أن تثير حياته وأعماله ونهايته من المعاني ما يتجاوز هذا الإجمال الخاطف عن المهابة والأتباع والأشياع، ولكن البداية المتكلفة في تصيد الجناسات (نافع - ينفعه - نفاع) تدل على

(١) من المؤسف اننا لم نجد في ما بين ايدينا من مصادر قليلة عن الأدب الفلسطيني من يعرف بنافع العبوشي، وإنما ورد ذكر الشاعر برهان الدين العبوشي، وهو من جنين، ولد عام ١٩١١- يقول عنه عمر فروخ إنه من الذين جاهدوا باقوالهم واموالهم وانفسهم. ويؤرخ له كامل السوافيري: الأدب العربي المعاصر في فلسطين - ص ١٥٢ ويذكر له اربعة دواوين واربع مسرحيات شعرية. ولكن الصلة بين نافع (المرثي) وبرهان الدين لم تتضح لنا .

توجه غير شعري، تؤكده مرة أخرى الأتباع ثم الأشياع، ومع هذا فإن القطعة ذات الأربعة الأبيات انقسمت مناصفة – أو كادت – بين الشخص والقضية، وهذا البيت الثالث الذي يمتزج فيه إعلاء المرثي، إنما تتفجر إمكاناته الفنية من صورة تشبيهية هي قسمة بين الشخص والوطن / القضية، ليكون البيت الأخير خالصاً للقضية .

يبقى أن نشير إلى أمرين يساعدان على تصور قدرات الموهبة في تشكيل قصيدة الرثاء من حيث مطاوعة النمط السائد، والنمط الذي استخلصه الشاعر لنفسه ورأى انه يوافق طابعه العملي المشغول دائماً بقضية الكفاح الوطني:

الأمر الأول: أن لدينا مرثيتين تجتمعان على أنهما في شخصين غير فلسطينيين، وأن هذين الشخصين من أهل الأدب والفكر؛ الأولى في رثاء صاحب غمدان: العلامة المرحوم جبر ضومط أستاذ الآداب العربية في جامعة بيروت الأميركية، وكان من أساتذة إبراهيم (توفي عام ١٩٣٠، غير انه كان يعمل بالجامعة الأميركية حتى عام ١٩٢٣، وهو العام الذي دخل فيه إبراهيم الجامعة) وتشير القصيدة إلى دوام التواصل، وفضل الأستاذ في توجيه التلميذ، وأن المرثية تضع في عنوانها المكان " صاحب غمدان " وله دلالة على أن العلاقة امتدت إلى قصر الأستاذ. وهذه القصيدة من ستة وثلاثين بيتاً، جاءت على بحر " الطويل " وقد يدل مطلعها على سمتها العام:

(أغمدان) ما يبكيك يا كعبة الهدى

وفيم الأسى يا هيكل الفضل والندى

عذرتك لو أصبحت وحدك مُبْتلىً

أغمدان صبرًا لست بالخطب أوحدا

أما المرثية الأخرى فقد رثى بها الشاعر العراقي، نزيل مصر عبد المحسن الكاظمي (توفي عام ١٩٣٥)، وهي من تسعة وعشرين بيتاً، وجاءت على بحر " البسيط "، ومطلعها:

سل جنة الشعر ما الوى بدوحتها

حتى خلت من ظلال الحُسْنِ والطيبِ

ومن تصدّى يردّ السيل مزدحماً

لما تحدر من شم الأهاضيبِ

ومن اغــار على تلك الخــيــام ضــحى
يبــيـح تقـويضـهــا مـن بعـد تطنـــيب

هي المنية . . .

وهما بالامتداد تاتيان في المرتبة الثالثة بعد الأطول – رثاء فيصل ٥٥ بيتاً، ثم رثاء سعد زغلول ٤٥ بيتاً – وبالبحر الشعري تستاثران بالبحرين الموصوفين بالطول (في عدد المقاطع) والرصانة والقدرة على احتواء المعاني الجليلة، ويصحبهما في عمق البحر مرثية سعد زغلول (بحر الكامل) وإن قلل من طاقته استخدامه غير تام، وفي هذا يتفوق عليه رثاء موسى كاظم الحسيني، الذي جاء على بحر الكامل التام .

وفي هاتين المرثيتين لضومط والكاظمي، وهما لمثقفين، ليسا من فلسطين، ولم يتجه إبداعهما إلى المشاركة في معاناتها، استطاعت أركان القصيدة البكائية أن تستوفي أهم أركانها التراثية، بما فيها المبالغة في إظهار الفاجعة، وانعكاسها على مظاهر الحياة حول هذا الفقيد، بل إن " روح " الوقوف على الأطلال تتجلى في المطلعين السابقين ؛ إذ عومل قصر غمدان معاملة الطلل الذي يبكي ويأسى ويشعر بالبلية، وبهذا القياس نظر إلى الشعر، فقد الوت دوحته وأدركها البوار . يبقى من شأن المطلعين أن قصيدة ١٩٣٥ أشد تماسكاً ورصانة من قصيدة ١٩٣٠، وإن لم يكن من المحتم أن يكون إسناد هذا النضج لتطور الزمن، وفضل خبرة الممارسة . لقد توافر للمطلعين ما يقوي الوحدة والتماسك، إذ امتدت مخاطبة قصر غمدان في مرثية ضومط إلى البيت الثامن، وقد حقق هذا استقرارًا صياغياً (ظاهرياً) ولكن المستوى المعرفي ظل يعاني التفسخ إذ ينتقل من حقل إلى آخر دون حرص على منطقية الانتقال أو حتميته .

أما صيغة الاستفهام – في مرثية الكاظمي. فإن جواب هذا الاستفهام الممتد على مساحة ثلاثة أبيات قد وحد بينها، ودل على أن المستوى المعرفي المنتظر هو نفسه، فالمنية (وهي الجواب) هي التي الوت بجنة الشعر (ألوى: جف زرعه) وهي التي ردت السيل، وهي التي أغارت على الخيام . . . فهذا مشهد ممتد متكامل في اتجاه تشكيل صورة تراثية لجنة صحراوية طبيعية، تستمد عراقتها من عراقة نسب الكاظمي ومذهبه الشعري.

وفي هاتين المرثيتين لن يسهل استدراج السياق لإقامة توازن كمي ونوعي بين مطالب رثاء الشخص وما تثيره قضية فلسطين من لاعج الشعور وطرح الأسئلة وتحديد الأهداف. من ثم تراجع القسيم[1]، ولكنه لم يتنازل عن الحضور، وهو في المرثية الأولى يظهر لأدنى ملابسة:

ومـا قــهـر الموت القـويّ سـوى امـرئ
يخلّف بين الناس ذكـــرًا مـــخـلدا
يخلف طيب الذكــر، لا كــالذي قــضى
وخلف وعـــدًا في فلسطين انكدا
فــابكي بـه قــومـــاً، واضــحك امـة
ابى الله إلاّ أن تـهـــيـم تشـــردا

وكما ساق الشاعر معناه الحاضر في الحقل الدلالي المتوقع للرثاء، وهو أنه يخلف الذكر الجميل، إلى استطراد بعيد عن استدعاء الذاكرة الشعرية، إذ لا علاقة بين الوعد الأنكد (وعد بلفور) والوعد الأطيب لضومط، على أي من مستويات ودوافع الاستدعاء . أما المرثية الأخرى فإنها – مرة أخرى – تدل على درجة من إجادة صنعة الشعر لم تكن لسابقتها، ومثل ما ذكرنا سابقا– قد يكون للخبرة والممارسة فضل تفوق تجربة ١٩٣٥ على تجربة ١٩٣٠، ولكن من الواجب ألاّ نغفل أن الكاظمي شاعر، وضومط لغوي، وأن الكاظمي كان متفاعلاً مع أحداث زمانه بالشعر، وكان ضومط راحلاً إلى عصور التراث، فقد أتاح نشاط الكاظمي وشعره مجالاً لاتخاذه قناعاً يصدر عبره إلى أهل فلسطين ما يريد الشاعر أن يبثهم إياه:

أبـا المكـارم قـم فـي الحـفـل مـرتجـلاً
مـهـذباتك لم تصـقل بتـهـذيبِ
واضــرم النــار إن القــوم هــامــدة
قلوبهم، ذل قلب غـيـر مـشـبـوبِ
وانفـخ إبـاءك فـي أنـافـهـم غـضـبـاً
فـقـد تُحَـرك أصنام المحـاريبِ

---

(١) في المعجم: القسيم: النصيب والحظ وقسيم الشيء شطره .

تمكن الـذل مـن قـومـي فـلا عـجبٌ

الا يبـالوا بتـقـريع وتانيب

مـا اشـرف العـذر لو ان الـوغى نثـرتْ

اشلاءهـم بيـن مطعـون ومـضـروب

لكـن دهتـهـم اسـاليب العـداة وهـم

سـاهـون لاهـون عـن تلـك الأسـاليب

ويقـنعـون بمـبـذولٍ يُلَـوِّحُـهُ

مـسـتـعـمـروهم بتـبـعـيـد وتقـريب

هذه الحدة في التقريع، والمباشرة في تحديد المرسل إليه المعرّفين بـأل (القوم)، وامتداد المعنى، واللوم على القعود والانخداع، لسبعة أبيات، يعود إلى توجيه الرسالة ذاتها من زاوية وصف الماضي والماثل، وليس استثارة النخوة نحو الثورة، وإحلال «فلسطين» بخصوصيتها، مكان " القوم " وإن طابق السياق بين المدلولين:

ابا المكارم اشـرف من عـلاك وقل

ارى فلسطين ام دنيـا الأعـاجـيب

وقد وصفت الأبيات الثمانية الأخيرة في القصيدة، دنيا فلسطين المليئة بالأعاجيب، وصفاً تهكمياً اليماً، هو الانعكاس الماثل لحال الاستلاب التي سبق بوصفها . إن الإحصاء العددي للمعاني الجزئية في إطار بنية المعنى في القصيدة، ستعيد إلينا هذه" الثنائية" التي عرفنا دواعيها وتشكلاتها في مراثٍ سبقت الإشارة إليها، وإذا كان الكاظمي قد تحقق وجوده وصفًا في اربعة عشر بيتاً، واتخذه إبراهيم قناعاً يؤدي رسالته اللائمة إلى فلسطين واهلها في خمسة عشر بيتاً، فإن توازن القسمة قد اعاد هذه المرثية إلى خصوصية البناء الموضوعي في مراثي إبراهيم، بأقوى مما نجد من دقة التوازن في المراثي الأخرى .

الأمر الثاني من أمرين يساعداننا على تصور قدرات الموهبة في تشكيل قصيدة الرثاء من حيث مطاوعة النمط السائد، والنمط الذي استخلصه الشاعر لنفسه لموافقته لطابعه العملي المشغول بقضية الكفاح الوطني قد يبدو ظاهرياً معاكساً للنزعة السابقة

التي تستدرج السياق في المرثية لتصل إلى طرح الواقع الفلسطيني وتجديد الشعور بالمأساة الحادثة أو المتوقعة، وهذا الطابع المعاكس يظهر في قصيدتين أيضاً، ومن الجدير بالملاحظة تاريخ صدور كل من القصيدتين، ومراقبة دلالة هذا التاريخ وموازاته لموقع إبراهيم في العمل الوظيفي؛ فقد نرى أن هذا الموقع كان المؤثر الأقوى في توجيه معاني المرثية ورياضة الانفعال السائد فيها .

القصيدة الأولى في رثاء الشيخ سعيد الكرمي، وهي من اثنين وعشرين بيتاً، من بحر الخفيف التام، وتاريخها ١٩٣٥/٤/٣٠ .

القصيدة الثانية في رثاء أديب منصور، وهي من ثلاثة وعشرين بيتاً، من بحر المتقارب التام، وتاريخها ١٩٣٩/٩/١١ .

هنا تتجلى مفارقة تثير التساؤل، وأساس هذه المفارقة أن هذين الرجلين: سعيد وأديب كان لأولهما تاريخ نضالي مشرف، وكانت نهاية الآخر فاجعة بتدبير من جماعات الإرهاب الصهيوني؛ فقد عرف الشيخ سعيد الكرمي طريق الجهاد لاستخلاص استقلال بلاد الشام (بما فيها فلسطين) مبكراً، حتى لقد حكم عليه بالإعدام في ولاية جمال باشا(السفاح) ثم خفف الإعدام إلى السجن المؤبد، فظل مسجوناً في دمشق حتى زوال الحكم التركي، وقد عاش الشيخ الكرمي وهو شاعر وراوية للشعر، ومات وهو قاضي قضاة إمارة شرقي الأردن[1]. أما أديب منصور فقد كان يعمل بإذاعة القدس موظفاً مع إبراهيم، قتلته قنبلة موقوتة زرعها إرهابيون من اليهود في مكاتب الإذاعة، وكان أديب من ضحاياها، أما قصيدة الرثاء فقد ألقاها الشاعر في حفل الأربعين الذي أقامته جمعية الشبان المسيحية في القدس . والتساؤل الذي تثيره القصيدتان ولا يجد جواباً مريحاً أن الرجلين المرثيين، على رغم مما لكل منهما من تضحية ومشاركة في النضال لا نجد ذكراً لهذا الجانب، فضلا عن الإشادة به، واستثماره فنياً في إعلان موقف إبراهيم من قضية

(١) يعرفه الزركلي في " الأعلام " بأنه سعيد بن علي بن منصور الكرمي، ولد في طولكرم، وبها توفي (١٨٥١- ١٩٣٥) تفقه في الأزهر وتولى الإفتاء بفلسطين، وشارك في الحركة القومية، وكان الحكم بإعدامه عام ١٩١٥ واكتفي بسجنه لكبر سنه، وشغل عضوية المجمع العلمي بدمشق، قاضي قضاة الأردن ١٩٢٢ إلى ١٩٢٦ عاد بعدها إلى طولكرم .

الوطن، هذا الموقف الذي أعلنته وحددته بقوة، وردّدته قصائد أخرى تختلف مناسباتها وتتوحد أهدافها، من بينها قصائد رثاء لفلسطينيين، وعرب آخرين عرضنا لهم من قبل . يكفي أن نسجل مطلع رثاء الكرمي ليدل على حجر الزاوية على اتجاه البناء وهيئته:

ايهـا المـوت اي مـجلس انسٍ
ووقـار عطلت بعـد سـعيـدِ

سيذكر أدبه، وعلمه، وخلقه، وسيكون الدرس الأخلاقي هو المرشح لامتداد إطار القصيدة بتجاوز الخاص إلى العام :

ليت قـومي تخلّقـوا بكريم الخلق
هـذا ، عند الخـصام الشـديدِ
ما اشد افـتقـادنا لسـمو الخلق
فـي هـذه الليـالي السـودِ
مـا لكم بعـضكم يمزق بعـضاً
افـرغـتم مـن العـدو اللـدود؟
اذهبـوا في البـلاد طولاً وعـرضاً
وانظروا مـا لخـصمكم من جـهودِ
والمسـوا باليـدين صـرحاً منيـعاً
شـاد اركـانـه بعـزم وطيـدِ
شـاده فـوق مـجـدكم ، وبناه
مُـشْـمَـخِـراً على رفـات الجـدودِ

لقد امتد نسج هذا المعنى الأخلاقي ليشمل عشرة أبيات (من جملة القصيدة المكونة من اثنين وعشرين بيتاً) وهكذا لم يتخلف النهج الذي حرص الشاعر عليه في كافة مراثيه محققاً التوازن بين العناية بشخص المرثي ومعاني الرثاء المباشرة، وبين طرح تداعيات يثيرها لاعج الفقد في وجدان الشاعر المهدد بفقد الوطن، والوطن المهدد بفقد الهوية. ولكننا – مع هذا نشعر بتراجع واضح في طرح قضية النضال، وخفوت واضح في نبرة التحدي للعدو، بل إن بعض العبارات تكاد تكون إقراراً لهذا العدو بنجاح مسعاه، وجدارته

بهذا النجاح واستحقاقه له !!؟ فأين بطولة الكرمي المسجلة باسمه تاريخياً (العمل القومي الذي استحق به حكم الإعدام) وأين انعكاس هذا المعنى على واقع النضال الراهن الذي استحال إلى نوع من المباراة الخطابية، والتنافس على حيازة ألقاب القيادة !!؟والأمر نفسه يتحقق في مرثيته أديب منصور على نحو أكثر إثارة للتساؤل وبحثاً عن الجواب . ومطلع المرثية – هنا أيضًا – يغني عن كلام كثير:

عـــرفـت (أديبــــاً) فـــاحـــبـــبـــتـــه
وســـرعـــان مـــا غـــاب هذا الحـــبـــيبْ

ولأنه بدأ بالحب، فقد تتابعت الأبيات على جلاء أسباب هذا الحب، ومظاهره التي حرص الشاعر على وصفها بكثير من التفصيل المحايد (البارد):

دعـــانـــي البـــكـــاء فلبـــيـــتـــه
جـــزوعـــاً عـليـــه بدمـع صـــبـــيبْ
وســـرت بموكـــبـــه خـــاشـــعـــاً
أشـــيِّـــعـــه بيـن حـــفـــل مـــهـــيبْ
تُـفـــيضُ أكـــاليـلُـــه طيـــبـــهـــا
ودون شـــمـــائـلـــه كـــلُّ طيـــبْ
وعـــدت عن القـــبـــر في العـــائدين
أمـــامي نحـــيبٌ وخلفي نحـــيبْ

بل إن إبراهيم «يفرّط » في جوهر سليقته، ويخالف طبعه، بأن يهدر مغزى حاضرًا، نبيلاً، مطلوباً، وهو أن أديب منصور مسيحي، وأن استشهاده بتآمر صهيوني يدعم الموقف «العروبي» الموحدّ لجميع عرب فلسطين من المسلمين والمسيحيين، يهدر هذه اللفتة القوية المطلوبة في ذلك الوقت الحرج، لصالح معنى آخر تستدعيه ذاكرته إذ اغتيل ابن عمه المهندس عفيف طوقان بلغم أرضي أصاب سيارته وهو يؤدي مهام وظيفته (مهندس لواء القدس) وقد يكون طريق نجاة القصيدة من تلك «لطراوة» التي استمراتها ممكناً في أبياتها الأخيرة، حيث يستدعي ذكر الشهيد شهيداً آخر، ولكن الشاعر (للأسف) يهدر هذا المعنى النفسي / الوطني، لصالح أمر هامشي قد يكون ضد رسالة القصيدة من

اساسها، فبعد ان ينادي آل منصور بأنهم «الاقربون» حتى وإن باعدت الأرحام بينه وبينهم (وهو معنى دخيل على التشكيل القومي الواعي للقصيدة) يجعل من ذكرى أربعين حبيب منصور مثيرًا لتجديد حزنه على ابن عمه (!!) الذي كان:

ابيّـــأ على الضَّـــيْم، عفّ اليــــدين
نـقـيّ الســــــريـــــرة ممــــا يـريبْ
فـــــذاك ابـن عـم، وهـذا صــــــديق
وذاك (عـــــفــــــيف)، وهـذا (اديبْ)

وهكذا لم يقرأ الشاعر في مصرع الشهيدين ما يجاوز حسن اخلاقهما، وكأنهما قد طعنا في العمر حتى مل الناس وجودهما، وماتا حتف أنفيهما !!

ونبحث في ملابسات صناعة هاتين القصيدتين، علنا نجد سببًا او أسبابًا تساعدنا على وضع هذا الرثاء الضعيف المتخاذل، في موقع استثنائي، محكوم بظروف طارئة، خارج السياق العام لمراثي إبراهيم، بل خارج سياق بنائه الروحي القومي الماثل في كل اشعاره، حتى في تلك الأشعار التي صورت عبثه ومجونه وتمرده . كما عرفنا قبل كان رثاء الشيخ الكرمي آخر شهر نيسان (إبريل) ١٩٣٥،فإذا وضعنا تحت الضوء طبيعة هذه الفترة سنجدها شديدة القلق، مغرقة في بذل الجهد، مع غياب الهدف البنائي الذي يحكم التوجه ويصحح المسار.

تكشف رسائل إبراهيم إلى صديقه عمر فروخ عن هذا التشتت الفكري والعناء البدني ومعاندة الممكن لما يتمنى أن يكون . يوضح فروخ هذا بإشارته إلى مسألتين حدثتا مطلع ١٩٣٥: عين احد اقطاب أسرة " الخالدي " رئيسًا لبلدية القدس، وتولى احد اقطاب الأسرة ذاتها من أصحاب القرار في معارف فلسطين، تولى رفض قبول كتاب من تأليف الشاعر وصديقه الشاعر " ابو سلمى " . ولم ينظر إبراهيم إلى هذا الرفض على أنه حكم على مادة الكتاب ومختاراته الشعرية، بل حكم على الكاتب، أو كما تقول عبارة إبراهيم في رسالته: " وكفى أن يكون اسمي عليه لتبذل المساعي في رفضه، ولو كان فيه خلود معارف

فلسطين، والأسباب سياسية . . . من عهد الانتخابات البلدية، وبضعة أبيات من الشعر قيلت في الموضوع، فلم تكن على مزاج الفائزين بالبلدية أولاد الخالدي [1] " أفضى هذا النزاع – تزامناً أو تسبباً – بإبراهيم إلى المستشفى (وهو جاهز لهذا الاحتمال دائماً)، ثم الاستقالة من معارف فلسطين (وهو يحمل جاهزية تقديم استقالته من كل موقع شغله ربما للسبب ذاته مع أسباب إضافية)، وهكذا وجد نفسه يعمل في دائرة المياه التابعة لبلدية نابلس، وقد أفرحه هذا لمجرد التحرر من " تصليح الدفاتر "، فضلاً عن المعاش " المليح "، ولكنه – كعادته أيضاً – ما لبث أن تبرم بكثرة العمل في مجال لا يملك الاستعداد الفطري أو العملي له، وكذلك لاضطلاعه بضبط حسابات " المصبنة " التي يملكها والده وعمه في نابلس . هكذا لم يعد يجد متنفساً للشعر: " شواغل، شواغل، شواغل " كما يكرر في رسالته، في شباط (فبراير) ١٩٣٥ – أي قبل مرثية الكرمي بأقل من شهرين، وبقراءة العلاقات الزمنية بين الاستقالة من المعارف، وصدمة استبعاد كتابه، وغرقه في العمل الإداري في البلدية، والمحاسبي في المصبنة، سنجد أن هذه الأبيات التي اتخذت من الشيخ الكرمي في مرثيته رسالة أخلاقية، وليست نضالية، كانت تصف حالة راهنة ومعاناة شخصية اجتازها إبراهيم في مواجهة أحمد سامح الخالدي صاحب النفوذ في المعارف، المستند إلى نفوذ قريبه في البلدية، ولعل هذه الأبيات التي " اعترضت " معاني الرثاء كانت تصف معاناة الشاعر المباشرة ؛ بخاصة حين يصف خلق السلف الصالح :

عرفوا الخير، أكرموا فاعليه
جهلوا اللؤم جهلهم للجحود
وإذا ما تجردوا لعداء
وقفوا بالعداء عند حدود
ليت قومي . . . . .

إلى آخر الأبيات التي ذكرنا سابقاً. وتتأكد فاعلية التأثر الانعكاسي المباشر في توجيه الانفعال في هذه المرثية حين نتفحص معاني مرثيته في الشاعر الكاظمي، التي تأتي بعد السابقة بزمن ليس طويلاً (٤٧ يوماً بالتحديد) فلا نجد فيها توقفاً أو تردداً في إلهاب

---
(١) شاعران معاصران – ص ٤٦

الشعور الوطني واستثارة الحمية، وإن يكن من اتجاه معاكس هو تصوير الهوان الذي أخلد إليه أبناء البلاد !!

ستختلف الأسباب مع القصيدة الأخرى في رثاء أديب منصور . وبوجه عام، نعرف أن إبراهيم منذ آذار (مارس) ١٩٣٦ شغل منصب:" مدير البرنامج العربي في مصلحة الإذاعة اللاسلكية بفلسطين "، وقد ظل في موقعه هذا حتى أقيل في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٤٠ تلك الإقالة التي أسلمته إلى معاناة شديدة، مهدت لرحيله بعد ذلك بستة أشهر، في ٢ أيار (مايو) ١٩٤١ . بالرجوع إلى القصائد المؤرخة سنجد فترة العمل بالإذاعة (وهي أربع سنوات وسبعة أشهر) من أشد السنوات فقرًا أو صمتًا عن الشعر، ومن أشدها ثراء أو تواصلا مع الرأي العام في مجال الكتابة الأدبية . تحمل مرثية أديب منصور تاريخ " أيلول (سبتمبر) ١٩٣٩، ونجد قصيدتين أخريين تحملان تاريخ العام نفسه دون تحديد الشهر: إحداهما بعنوان " رثاء غازي " والأخرى بعنوان " أشواق الحجاز " وهناك قصيدة واحدة تحمل تاريخ (١٩٤٠) وهي " بلا عنوان " !!هذا حصاد هزيل بحق، لخمسة وخمسين شهرًا من العمل في المجال الثقافي الذي كان حلماً وأمنية لإبراهيم، ولكن هذا الانحسار الشعري وازنه امتداد أدبي وعملي في الحقل الإعلامي الذي نعتقد بأنه كان الموقع الموافق لهوى إبراهيم، وتطلعه، واتجاه قدراته، وستكون لنا مع هذا وقفة بل وقفات . وما يعنينا في إضاءة وجهة هذه القصيدة في رثاء أديب منصور، أنها جاءت في تدافع تيار الهجوم على إبراهيم وما يكتبه، وما يذيعه في برنامجه العربي من كتابات الآخرين، لوضوح المنحى التحريضي القومي، بالإضافة إلى إعلان الحرب العالمية الثانية، وما أدت إليه أجواء الحرب من فرض رقابة مشددة على الإعلام، وفي مقدمته: الإذاعة، مما يعني – استنتاجًا – أن مراوغة المعنى في القصيدة، والتهرب من المعاني المؤثرة إيجابيًا في شحن الرأي العام كانت مطلباً مرحلياً للتهدئة، وتجنيب إبراهيم بشخصه – الاتهام بأنه يعبئ الرأي العام (الفلسطيني) ضد اليهود، وأنه يعد المزاج العام للصدام !!

لقد كان كذلك بالفعل، وهذا شرف وليس تهمة، وبرهانه في ما كان يلقيه عبر الميكروفون !!

****

٩ - جماليات الشعر

و.. جماليات القصيدة

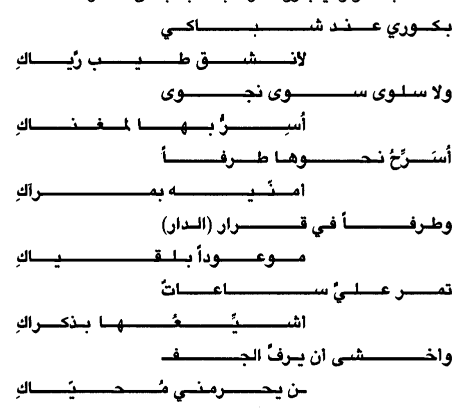
لا يملك شاعر مطبوع صحيح التكوين بالقياس إلى أدب امته إلا ان يدل شعره على نفسه، وبصفة خاصة إذا استمر يرسل قصائده تباعاً أكثر من خمسة عشر عاماً، فإنه لن يكون مطبوعاً إلا اذا صدر الشعر سمحاً قريباً من ذاته المتفردة، بغيرجهد جهيد، كما يصدر الماء عن العين الطبيعية، بقوة التكيّف و التدافع، محملاً بخصوصية المكان تكوينا (كيماوياً) ورائحة ولونًا ومذاقاً . وكذلك لن يكون مطبوعاً إلا إذا كان قد استوعب تراث امته، وتمثله، واختار منه بذوقه، وله فيه بصيرة ناقدة . أما عامل الزمن فإنه اداة اختبار، وامتحان للاختيار، فقد تصح للمتادب القصيدة والقصيدتان .. ثم يبدأ رحلة التراجع فالتهافت، وقد يمضي على مذهب بعض الوقت ثم يكون في موقع الضد إذ ينقلب عليه ويتهمه ويبرأ منه، كما قد تتطور رؤيته او طريقته بتقدم العمر والتجربة، وباتساع دائرة الاطلاع والمعرفة . وفي ما يتعلق بشعر إبراهيم الذي يملك الموهبة، والتجربة، والمسافة الزمنية، وتقلب الزمان بحيث جرب العزف على جميع أوتار آلته فصدرت عنها ألحان عذبة بحق، وألحان دون ذلك، وقليل من النشاز .فمن كل هذا استقرت خصائص ولوازم وشردت اجتهادات .. دلت على صاحبها، وميزت شعره عن أشعار معاصريه ممن قاربوه في الاهتمام الموضوعي أو النزوع النفسي . وهنا نفرق بين جماليات الشعر، تلك التي تنتشر في ديوانه بمدى كافة قصائده، وجماليات بعض القصائد في بنائها وتداخل عناصرها، فالجماليات الأولى أفقية لا تحدها القصائد، والجماليات الأخرى رأسية لا تجاوز " بنية القصيدة" إلى قصيدة غيرها .

١ - البنية الصوتية

قد يكون للبدء بالصوت (الحرف) منطقه، فهو أصغر وحدة تتكون منها الكلمة. وقد كان إبراهيم شديد الحساسية للأصوات، وبصفة خاصة حين يكون الصوت الذي يغلق

البيت (صوت الروي) على أننا لا نجده يتقصد صوتاً معيناً (أو كلمة) ينزلق بسهولة في مفرداته المختارة، ولعل هذا يرجع إلى اتساع معجمه اللفظي، وقد كانت ثقافته في هذا الاتجاه واسعة جداً إذا قيست بشعراء عصره الذين جرفهم التيار الرومانسي أو ما يقاربه من نزعات الانفعال من مثل الشابي، وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه .

في القصائد المبكرة نجد مستويات من التوفيق في انتقاء الحركات والأصوات التي تعين على إقرار استعداد نفسي أنشأه المعنى فدعمته هذه البنية الصوتية بما تستلزم من حركة التنفس، وما تصدر من أصوات تتكرر فتوحي . في قصيدة "عند شباكي" تسيطر الحركات الطويلة سيطرة مطلقة، وكأنما تجسد حالة الانتظار قريباً من الشباك والشعور بوطأة الوقت، كما نجد تكراراً يتجاوز المألوف بالنسبة لبعض الأصوات:


بكـوري عـنـد شـبـاكـي
لانـشـق طـيـب ريّـاكِ
ولا سلوى سـوى نجـوى
أسِـرُّ بـهـا لـمـغـنـاكِ
أسَـرِّحُ نحـوها طـرفـاً
امـنّـيـه بمـرآكِ
وطـرفـاً في قـرار (الـدار)
مـوعـوداً بـلـقـيـاكِ
تمـر عـليّ سـاعـاتٌ
اشـيّـعُـهـا بـذكـراكِ
واخـشى ان يـرفّ الجـفـ
ـن يحـرمنـي مُـحـيّـاكِ

تنتشر حركات المد الطويلة، بالألف والياء خاصة، انتشارًا لافتًا، بحيث يستغرق إنشاد البيت (وهو من مجزوء الوافر) وقتاً ضعف ما يتحمله إنشاد مثيله إذا كان في صياغة مختلفة، ولا نريد أن نبالغ في التعويل على هذا الأمر، وإن يكن شديد الوضوح في هذه القصيدة خاصة، بل إن البيت :

واخــــــشى ان يـــرف الجــــــف

ـن يحــــــرمـني مـــــحــــيـــــاك

يجسد صوتياً حالة تغطية العين بحيث لا تتمكن من رؤية المحبوبة بفعل مضعف (حاد) خاطف (رفّ – يرفّ) فهذه حركة الجفن ينطبق ويرتفع بسرعة خاطفة، ولكن ما يترتب عليه من حرمان يطول بطول حركة النون (يحرمني) وبطول التجلي في (محياك) .

وفي ضوء انعكاس الحركات يمكن أن نقرأ القصيدة كلها، وبصفة خاصة الأبيات:

* طلعت فـــمـــا لقلبي شـــاء يفـــضـــحـني فــســمّــاك

* ســــلام الروح والـريحــــان، انت نـعــــيـم دنيـــاك

* وداعــــأ يـا مــــعــــذبتي وعين الـلـه تـرعـــــاك

* ولولا رحــــمـــــة الـعــــيـنين قلبـــا بات يهـــواكِ

إن هذا يعني قوة التلاؤم بين القالب الموسيقي والانفعال الذي تشكل في أصوات وكلمات ملأت هذا القالب .

وفي قصيدة "تفاؤل وأمل" سنجد هذه الملاءمة أيضاً، كما نجد ترديداً يتجاوز المعدل المألوف بالنسبة لبعض الأصوات، كما في المقطع الأول من القصيدة:

كـــــفكف دمــــــوعــك، لـيـــس

يـنـفــــعـك الـبـكـاءُ ولا الـعـــــويـلُ

وانـهـض ولا تـشـك الـزمــــــان

فــــمــــا شـكـــا إلاّ الـكـســـولُ

واسلـك بهّـــمــــتـك الـســـبـــيـل

ولا تـقـــل كـــيـف الـســـبـــيـلُ

مـــا ضـــلَّ ذو امـــل ســـعـــى

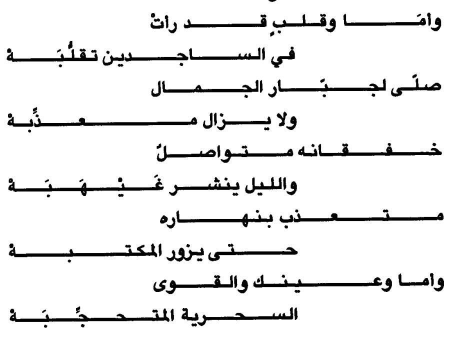
يـومـــاً وحكمـــــتـــــه الـدلـيـلُ

كــــــلا ، ولا خـــاب امــــرؤ

يـومـــاً ومـــقــــصـده نبـــيـلُ

سنلاحظ سيطرة صيغة الأمر والنهي: (كفكف - انهض - لا تشك - اسلك - لا تقل) وصيغة الأمر والنهي دائماً بما تلزم من تسكين الحرف الأخير - تكون مخطوفة قاطعة . كما نلاحظ في البيتين الأولين بصفة خاصة سيطرة الصوت (ك - الكاف) فقد تكرر خمس مرات في البيت الأول، وثلاثًا في البيت الثاني، وثلاثاً أيضًا في الثالث، والكاف صوت انفجاري شديد مجهد، فكأنما يجسد حالة المعاناة التي ينبغي أن يتصدى لها من يقاوم اليأس والإحباط .

وكثيراً ما يلجأ إبراهيم إلى تكرار الكلمة بذاتها، والصيغة أحياناً، ليحصل على أكثر من ثمرة عن طريق هذا التكرار، الذي : يقوي علاقة الألفة بين القارئ والعبارة - يفتح الطريق إلى معنى جديد، لأن تكرار الكلمة المفردة، أو العبارة لا يعني المراوحة في ذات المعنى وإنما يعني ضرورة توسيع دائرة المعنى، وكذلك فإن تكرار الكلمة أو الجملة مع تأكيد الإيقاع بترديد الأصوات بذات النسق يتقوى الشعور بوحدة القصيدة وتماسكها .
وعندما نستعرض قصائد الديوان سنجد أكثر من طريقة يسلكها إبراهيم ليحقق التكرار دون أن يفضي إلى الملل . وأخف صور التكرار أن يستخدم الأداة ذاتها، بعد فاصل من أبيات، كما في "أما" التي تأتي للاستفتاح، (مثل ألا) وتكون توطئة للقسم، في المقطع الأخير من قصيدة "في المكتبة"، وها هنا إضافة فنية جيدة تستحق أن نتأمل مغزاها الجمالي، نعرفها بعد قراءة هذا المقطع:



وامَا وقلبٍ قد راتْ
في الساجدين تقلُّبَهْ
صلّى لجبّار الجمال
ولا يزال معذِّبهْ
خفقانه متواصلٌ
والليل ينشر غَيْهَبَهْ
متعذب بنهاره
حتى يزور المكتبهْ
واما وعينك والقوى
السحرية المتحجِّبَهْ

مـــــا رمتُ أكـــــثـــــر مـن حـــــديث
طـيـب ثـغـــــــرك طـيِّـــــــبَـــــــةْ

وأرومُ سـنّـــك ضـــــــــاحـكـــاً
حـــــتـى يـلـوح وارقُـــــبَـــــةْ

إن السليقة اللغوية تدرك أنه إذا تقدم قسم فلابد من جواب، وهكذا يظل متلقي العبارة في حالة من الانتظار إذا ما استمع إلى القسم حتى يتلقى الجواب فيكتمل المعنى ومن ثم يستطيع الحكم عليه . فإذا قال الشاعر:"أما وقلب.." فقد أقسم بقلبه – وليس أعز على الشاعر من قلبه – غير أنه لم يبادر إلى ذكر الجواب، وإنما سلك مسلك الاستعارة الترشيحية حين تنصرف عن المستعار، وتعمق الشعور بالمستعار منه،[1] إذ مضى يذكر من صفات المقسم به (قلبه) ما يعلي من خصوصيته ويؤكد صدقه في ثلاثة أبيات متصلة، ولا نزال معلقي الفكر في انتظار المقسم عليه أو جواب القسم، وهنا يفاجئنا الشاعر بأنه بدلاً من عملية القطع المنتظرة التي نتشوق إليها باستكمال المعنى، نفاجأ به يدفع إلينا بقسم جديد، ومقسم به مختلف . الأداة هي بذاتها (أما) والمقسم به عيناها التي تستوفي صفتها في بيت يليه جواب القسمين معاً في عبارة واحدة : ما رمت أكثر ... وأروم !! فقد حقق بناء أسلوب القسم على هذا النحو امتدادًا مؤثرًا صنع حالة من التشويق والانتظار، وجعل الأبيات أقوى تماسكاً في هذا المقطع الأخير، ليس بقوة التجاور المكاني أو الزماني كما في المقطعين السابقين، وإنما بقوة التلازم بين المقسم به، والمقسم عليه، وهو تلازم يستمد قوته من فلسفة اللغة ومنطقها المستقر فطرة في عقول أبناء اللغة .

وفي "تحية الريحاني" يوظف التكرار اللفظي (الصوتي) بطريقة انتقائية سياقية جيدة، ففي المطلع تفتتح الأبيات الثلاثة الأولى بالكلمة ذاتها: "مرحبا"

مرحباً بالثقافة ...
مرحباً بالحكيم ...
مرحباً بالعظيم

---

(١) مثال هذا في الاستعارة كان تقول: حاورت بحرًا زاخرًا يتلاطم موجه . فالاستعارة ثابتة بالفعل حاورت، التى تجعل من العالم بحراً ثم يقوي المتكلم صورة المشبه به، وهو المستعار منه، وهو البحر بان يذكر ما هو من صفاته (يتلاطم موجه) ويطلق على هذا النوع الاستعارة المرشحة .

وينتهي المقطع الافتتاحي، مقطع الترحيب، ليبدأ وصف الحال في فلسطين وما يعاني الوضع من أخطار، فيفتتح المقطع الثاني بإعلان وصول المحتفى به .. في مقابل الواقع الذي يشاهده، وهكذا تتكرر "جئت" ثلاث مرات أيضاً:

جئت والقوم يا أمين سكارى

جئت والقوم ذاهلون نـيام

جئت والقوم في فلسطين نهب

وتأكيد المجيء بتكرار الكلمة ليس حلية صوتية، أو قيمة إيقاعية وحسب، إنها "توثيق" لعلاقة، و "تثبيت" لموقف، و "إشهاد" على مسؤولية، و "حث" على أداء فعل !! ها أنت ذا يا أمين الريحاني، بكل ما تمثل من وعي ومكانة جئت، وشاهدت .. وتأكدت .. فماذا أنت فاعل ؟ ولكنه قبل أن يطرح عليه هذا السؤال الصعب يبسط أمامه صورة فلسطين التي "كانت" ولم يرها أمين، ولهذا يبدأ بالحديث عن بلده الذي :

كان قدوة

كان ذا نخوة

كان يدعى حصْنَ البلاد

فالآن .. تأمل .. واحكم .. وهات كلمتك !!

لقد كبح الشاعر جماح الكلمات فلم يستسلم للإسراف في استخدام ظاهرة التكرار في أسلوبه، وهي ظاهرة مغرية لمن يبحث عن الإطالة، أو يهمه التنغيم واللعب بالإيقاعات، ولم يكن إبراهيم من هؤلاء أو أولئك، ولهذا وقف عند هذا الحد الأقصى، في توازن محمود، وتوظيف فني وتشابك عضوي بمنهج القصيدة، وما نقوله عن التنغيم وترقيص القوافي نستمده من التعريف الذي أثره إبراهيم للشعر، وقد سبق التعرض له ، وما يخص هذا الموقع إشارته الدالة إلى أنه قول نثري صادف أن جاء موزوناً !!

لن نجد في شعر إبراهيم تكرارًا يفتقد شرعية الضرورة (أو الوظيفة) الفنية، ولهذا – على تعدد الأمثلة في القصائد، لن نجد الدافع نفسه يتكرر، ولا اللفظ نفسه يتكرر، ولا الموقع السياقي برمته يتكرر: في قصيدة «كارثة نابلس» التي تصف لوعة المدينة المجاهدة

اعقاب زلزال (١٩٢٧) حيث دموع الرجال أشد وجعًا من دموع النساء والأطفال، بعد أن مادت الأرض وتهاوت الدور إلخ . لقد نفرت الطيور ذعراً، مثلها مثل البشر، ولهذا فإنها شريك في البلاء، وهي الأقرب إلى طبيعة الشاعر إذ امتزج غناؤها بالإعوال . هكذا يبدأ نداء الطيور:

يـا طيـــــور الـوادي غـلـيل فـــــؤادي
كـــــان يشـــفـــيـــه برد تلك الظلال
يـا طـيــــــــور الـوادي رزايـا بـلادي
مـــــــزجـت لـي الـغـنـاء بـالإعـــــوال

ثم يبدأ "تكرار" في اتجاه الماضي، "كان" ثلاث مرات، ولو جاء برابعة لاستوفى الجهات، ولكنه آثر أن يوازن ما صور الماضي بما يجسد الراهن إذ لا تمر بضعة أبيات حتى تسلم إلى صورة ما جرى، إذ تبدأ أبيات ثلاثة ايضًا بالإشارة المكانية: "هاهنا" !

وفي مرثيته لسعد زغلول تتكرر إذا الفجائية خمس مرات لتدل على دهشة التحول، وقوة التدافع حول الزعيم الراحل في نفس الوقت . المفاجأة الأولى صنعت بقية المفاجآت، فرابطة السببية وحركة الزمن صنعتا حتمية التعاقب، فعندما طغت الخطوب: إذا به صخر هنالك جلمد، فإذا بالخطوب لجج، صدها، فإذا به فوق الأكف مكلل بالغار، ثم: إذا به تحت الصفيح !! إن تكرار "إذا" بما تحمل من معنى الدهشة والمفاجأة هي التي تستطيع أن ترصد سرعة إيقاع الحدث منذ عودة سعد من المفاوضات وحتى مرضه القصير ورحيله.

وقد أشار البلاغيون إلى جمالية العدول عن الضمير إلى الاسم الظاهر تلذذاً بذكره، وتأكيدًا للشغف به، أو لقصده، من ثم يتكرر نداء "وادي الرمان":

أيــــا (وادي الـرمـــان)! لا طـبـت واديـاً
إذا هـي لـم تـنـعـم بظلك سـرمـــــــدا
و(يا وادي الرمـان)! لا ســـاغ طعـــمـــه
إذا أنـا لـم أمـــــــد لـذاك الجـنـــى يـدا
ويـا (وادي الـرمـــــان)! واهـاً !! وعـنـدهـم
حــــرام على المحـــزون أن يتـنـهـــدا

ولقد بدأ بها "إذا هي " ثم بنفسه: "إذا أنا " فحقق توازنًا إيقاعياً آخر من خلال التكرار . أما في سباعية "إلى ثقيل" فإن ضمير المخاطب (المنفصل) – أو ضمير الفصل هو الذي يتكرر تثبيتًا لوجه الشبه خمس مرات في ثلاثة أبيات:

انت (كـالاحـتـلال) زهوًا وكـبـرًا
انت (كـالانتـداب) عـجـبـاً وتيـهـا
انت كـالهـجـرة الـتي فـرضـوهـا
ليس من حـيلة لقـومك فـيـهـا
انـت انـكـي مـن (بـائـع الأرض) عـنـدي
انت اعـذاره الـتـي يدّعـيـهـا

في الأربعة الأبيات المكملة للسباعية يتوقف إبراز المخاطب وتحديده، وتحديه بالضمير المنفصل: "انت" بعد ان الصقت به كل الشناعات او اشدها، ثم تستمر سلسلة التشبيهات دون مزيد من التحديد، إذ تم التحديد بما لا يحتمل اللبس، ولا يرقى في السوء إلى مستوى الخمس المذكورة:

لك وجـه كـانه وجـه (سـمـسـار)
على شـرط ان يكون وجـيـهـا
وجـبـين مـثـل الجـريـدة لمـا
لم تجـد كـاتبـاً عـفـيـفـا نزيـهـا
وحـديث فـيـه ابتـذال (احـتـجـاج)
كلمـا نمقـوه عـاد كـريـهـا
جـمـعـت فـيك (عـصـبـة) للبلايا
وارى كل امـة تشـتـكيـهـا

ومن المهم أن نفطن إلى الوظيفة الإيقاعية للتكرار، ففي حال وجودها يكتسب التكرار اهمية سياقية، لأن الإيقاع لا ينحصر في اللفظ، وإنما يمتد مع مقتضى التفعيلة العروضية، كما قد يكون بفعل الوزن الصرفي، كما في قصيدة: "شريعة الاستقلال":

وإذا الرشـاد من الضـلالة والعـمـى
ومـن الشـقـاق تـالفٌ وإخـاءُ

وإذا مـن الفـــوضى نظـام مـــعـــجـزٌ
وقـــــيـادة وســـــيـادة ودهــــاءُ
وإذا الخـــيــام قـــصـــور أمـــلاك الورى
وإذا القــــفــــار دمـــــشق والزوراءُ

لقد أوصل تكرار "إذا" – تكرارًا لفظيًا إلى قيمة إيقاعية جمالية، وكأن كل "إذا" منها تفتتح مشهدًا ليس لنا به عهد، لم نتوقعه، وإن خيال المتلقي يظل في حالة استقبال لهذه الصور المتتابعة ليستكمل بحضورها مجتمعة لوحته الجدارية الممتدة في الأبيات الثلاثة، وهي متناظرة في إسهامها في تشكيل اللوحة، ولكن البيت الأوسط يبرز من بينها بحسن زائد أضفته صيغة التكرار في الوزن الصرفي: "قيادة" – "سيادة" . وإن تطويع اللفظ بضمير ملصق، مع الحفاظ على الزمن (في حالة الفعل) يقوي وهماً إيقاعياً لا سند له من الصيغة الصرفية، ولكنه ينعكس إيجابياً على التكوين الصوتي للأبيات . ففي قصيدة: "رد على رئوبين شاعر اليهود " يتوجه بالخطاب إليه (أو إليهم) مشهراً بمثالبهم، فتبدأ أبيات بالأفعال الماضية المسندة إلى ضمير الفاعلين: وكفرتم – ورتعتم – ونقضتم – وعكستم – فجهلتم – فغدوتم – وهضمتم، فهذه الأفعال ليست موحدة في الوزن المجرد، وليست سواء في الصحة والاعتلال، ومع هذا نشعر معها بأنها أقرت حسًا إيقاعياً مساعداً على تنظيم التلقي وضبط المعنى . ومثل هذا الوهم بوحدة الإيقاع يضفيه التقسيم كذلك، وبإمكاننا أن نختبر "وقع" هذين البيتين على آذاننا، وهما من قصيدة "خطرة في الهوى":

فــــــقـدتـك، لكنـي فـــــــقـدت ثلاثـةً
ســـواكِ: فــؤادي، والأمـــانيَّ، والـهـــدى
وابقـــــيتِ لي غـــــيــــر القنوط ثلاثةً
هـواكِ، وســــقـــمي، والحنين المؤبــدا

فباستثناء التماثل الصوتي في (ثلاثة / ثلاثة) والتماثل الصرفي في (سواك/هواك) لا نجد كلمة في البيت الأول تتفق مع ما يوازيها في البيت الثاني، ومع هذا فإن إيقاع "الشعور" بالقسمة يخلق إحساساً بتماثل عام، غير محدد في إيقاع البيتين . ولعل القدماء حين استحسنوا تقطيع أجزاء البيت مسجوعة، وهو ما أطلقوا عليه "الترصيع" – ربطوا

هذا بالبيت الواحد، فإذا تكرر التقطيع في بيت تالٍ وجب أن يختلف لا أن يطابق، كما في بيت (أبي تمام) المشهور:

تدبيـر مــعــتــصمٍ ، بالله منتــقمٍ
لـلـه مـــــرتـقـبٍ، فـي الـلـه مــرتـغـبِ

أو بين البيتين [1]:

فــالعين قــادحــةٌ، والرجل ضــارحــةٌ
واليــد ســـابحــةٌ، واللــون غــربيبُ
والشـــد منهـــمـــرٌ، والماء منـحـدرٌ
والقــصب مــضطمــرٌ، والمتن ملحــوبُ

أما إبراهيم فيقول في رثاء الكرمي:

بغـــزيــر مــن علمــه ومــفــيــدِ
وقـــريب من حـــفظه وبـعـــيـــدِ
وغـــريب من انســـه وعـــجـــيب
وطريـف مـن ظرفـــــه وتـلـيـــــدِ

وهذا المثال المثقل بالحلي لا يحدث إلا نادرًا جدًا في شعر إبراهيم، فهو لا يقترب من أن يكون سمة أسلوبية، غير أننا أردنا – في سياق اهتمامه بالجانب الإيقاعي مع الاحتفاظ بالتلقائية المعلنة، حين قال إن الشعر نثر صادف أن جاء موزوناً – أردنا أن نضع صورة للإسراف حيث توازنت كلمات البيتين – في ما بينهما – بكل دقة، وكذلك توازنت كلمات كل بيت على حدة، مع تكرار العلاقة الطباقية : قريب/ بعيد – طريف / تليد . والحق أن القراءة الرأسية لهذين البيتين تضيف وتكشف عن علائق أخرى، كما بين علمه وأنسه – وقريب وطريف – وبعيد وتليد .. ولكن من المؤكد أن إبراهيم لم يقصد إلى شيء من هذا، ومن ثم لا نحمله عليه .

---

(١) نسبهما صاحب العمدة لأكثر من شاعر، وذكر انهما – ايضا – في وصف فرس او وصف رجل ! العمدة – ج٢ ص ٢٧ – والضارحة : التي تضرب الحصى . والغربيب : الأسود – والقصب : الخصر .

في كتاباته النقدية وتعليقاته يبدي إبراهيم اهتماماً بالغاً بالألفاظ، حتى وإن يكن من زاوية أنها "خدم المعاني" كما رأى بعض القدماء، وقد سبقت الإشارة إلى حملته على ديوان "أبو شادي"، متابعًا ناقداً حلبيًا يدعى المرتيني، بل يقتبس من كلامه: "إن كلمات الشعر يجب أن تكون كالكلام المنزل، لو رفعت كلمة من بيت فلن تجد في اللغة بأجمعها كلمة تحل مكانها وتؤدي المعنى الذي كانت تؤديه الأولى"، وهذا صحيح بقدر ما فيه من المبالغة، وقد سبق إليه – أو إلى شيء منه – العقاد في "الديوان"، ولكن إبراهيم على حق – وإن خالف ما يعلنه من الناحية العملية – في رفضه أن "يكلف" بكتابة قصيدة[1]، فيقول: "أليست هذه الكلمة وحدها شاهدة على قائلها (بالتكلف) ؟ فقد شارك بقصائده في حفلات التكريم والتأبين والمناسبات الوطنية، ولكنها اندفاعات الشباب، ومبالغاته في طلب المثال والكمال. غير أنه يبقى على حق، كل الحق، في رفض ما درج عليه بعض شعراء جيله (والأجيال السابقة) من إجراء التمرين على الشعر بأن يأتي الشاعر الجديد بقصيدة من عيون الشعر القديم، فيفكك أبياتها، ويدخل في أثنائها أشطارًا من عنده، وهو ما يعرف بالتشطير، إنه يصف هذا العمل بالسخف "وهل أدل على السخف من تناول القصيدة الجميلة التي أملتها العاطفة بدم الفؤاد، وتمزيقها أشلاء، توصل بعد ذلك إلى أطمار قذرة يرشح منها صديد التكلف"!![2]

ستفيدنا هذه المقدمة في الكشف عن اقتناع إبراهيم الداخلي بأن الشعر ليس موسيقا فارغة، وأنه ليس مجرد توازن عبارات، وإنما هو المعنى الدقيق في لفظ دال يملك طاقة الإيحاء، فإذا توافر له الإيقاع بأكثر من وسيلة فهذا أمر طيب، وإلا ففي الحد الأدنى – وهو الوزن – كفاية لا تطلب المزيد . ولعل هذا سر إهمال إبراهيم لبعض جماليات التشكيل الصوتي التي كان الشاعر القديم شديد الحرص عليها، ولا يتركها إلا مضطرًا.

---

(١) الكنوز – ص ٣٢٥ .

(٢) الكنوز – ص ٣٢٧ .

وفي مجموع (١٢٤) نصاً، ما بين قصيدة طويلة، موحدة القافية، أو متنوعة القوافي، أو مقطوعة قصيرة، أو ذات نظام موشحي، اختبرنا مبدأ "التصريع" في مطالع القصائد، واستبعدنا من الإحصاء (١٩) نصاً هي التي أخذ فيها بنظام الموشحات، فكانت القسمة كالآتي:

٥٤ مطلعاً مصرعـا

٥١ مطلعاً غير مصرع

وكما نرى: النسبة متقاربة جدًا، وهي في غير صالح التصريع، لأن التصريع ليس من الأمور الصعبة على الشعراء، بل يكاد مطلع القصيدة يولد في مخيلة الشاعر مصرعاً، لقوة الشعور بالموسيقا قبل فيض التجربة وتحولها إلى اللغة، ولأن التصريع يجاري الذوق العربي الطروب الذي يفضل الشعر عن طريق السماع وليس القراءة (هذا ميراث الأمية والثقافة الشفاهية) وقد أعدنا قراءة القصائد والمقطوعات غير المصرعة، فكاد يستقر في الفكر أن إبراهيم كان "يتعمد" إهمال التصريع، لسهولة الحصول عليه من جانب، وللقصر في بعض المقطوعات من جانب آخر، فالمعهود أن القصيدة الطويلة تملك من طول النفس ما يستقر به صوت القافية حتى الإشباع، أما القطعة الصغيرة فإنها لا تملك هذه الميزة، ولأمر ما كان الشاعر القديم إذا طال القصيد كسر رتابة التوالي بتصريع جديد في سياق القصيدة، وكأنه يبدأ قصيدة أخرى !! وهذه أمثلة مما نميل إلى عده إهمالاً عامدًا للتصريع:

* مطلع: "منديل حسناء" – والقطعة من ستة أبيات:

مـــا رونق الـفـجـــر والظلمـــاء عـــاكـفـــة
إذا تـــنـــفـــس نـــورًا فـــي حـــنـــايـــاهـــا

* مطلع: "في دير قديس" – والقطعة من أربعة أبيات:

لـم الـق بـين لـيــــــاليّ الـتـي سـلـفـت
كـلـيـلـة بتّــــهـــــا في ديْر قــــديس

* مطلع: "رمان كفركنا" – والقطعة من ستة أبيات:

جــــزت بـالحيّ في الـعـــشيّ فـــهـــبت
نفــــحـــــة انعــــشت فــــؤادي المعنّى

* مطلع: "يا قوم" – والقطعة من سبعة أبيات:

هـزلـت قـــضـــيـــتـكـم فـــلا

لحـــــــــــم هـنـا ولا دم

* مطلع:"الإيمان الوطني" أو جماعة (السار) – والقطعة من سبعة أبيات:

ليت لي من جـمـاعـة (الســار) قـومـاً

يتـــفـــانون في خــلاص الـبــلاد

هذه مجرد أمثلة، اخترناها من القصائد القصار، وما هو دون القصيدة من الأبيات، لنؤكد أن هذا المدى ما كان يحتمل إهمال التصريع، الذي يعمل على توثيق الألفة الموسيقية بين المتلقي والقصيدة منذ البيت الأول (المطلع) الذي هو قريب جدًا من البيت الأخير (المقطع)!!

ومع هذا الاطراح لمبدأ التصريع، نجد حرصًا على تأكيد الإيقاع في سياق قصائد – بصفة خاصة تلك التي تتعدد فيها القوافي، ويتحرك وزن البحر من تام التفاعيل، إلى المجزوء – بصوره، أو أكثر من صورة، من مثل:

فـإذا الـهـديـل لا يســتـحـيـل

....

لـلـه قـلـب اغـــواه حـب

وقد سبقت الإشارة إلى ما يعطي الحكم نفسه، ونستطيع أن نتلمسه في مقدمة "الثلاثاء الحمراء"، والقصائد متنوعة القوافي بوجه عام.

هناك أمر آخر يتعلق بصوت القافية (أو الروي) فقد أحصيت أصوات الروي في القصائد موحدة القافية، والقصائد منوعة القافية، فانتهى الإحصاء إلى أن:

أولاً: عدد القصائد (الطوال والقصار) ذات القافية الموحدة (٨٦) قصيدة وقد استخدمت فيها أصوات الروي – حسب الترتيب التنازلي على النحو الآتي:

عدد القصائد والمقطوعات	الصوت	الرقم
١٢	ن	١
١١	د	٢
١١	ل	٣
٩	م	٤
٧	هـ	٥
٧	ي	٦
٦	ب	٧
٦	ر	٨
٣	الهمزة	٩
٣	ع	١٠
٣	ف	١١
٢	ت	١٢
٢	ك	١٣
١	ج	١٤
١	س	١٥
١	ص	١٦
١	ق	١٧
٨٦	١٧ صوتاً	

وهذا الحصر يؤدي إلى تحديد الأصوات المهملة التي لم يتخذها الشاعر أصواتاً للروي في قصائده موحدة القافية، وهذه الأصوات المهملة هي:

ث – ح – خ – ذ – ز – ش – ض – ط – ظ – غ – و.

وهذا الإحصاء مهم جدًا، لأنه يوضح لنا أن إبراهيم أهمل نصف أصوات اللغة العربية تقريبًا، وربما أكثر، لأن لدينا صوتين (ت + ك) لم ينظم عليهما غير قصيدتين، ولدينا أربعة أصوات (ج + س + ص + ق) فاز كل صوت بقصيدة واحدة، وهذا التدني في النسبة يقارب المعدوم، ويطلعنا، لا نقول: كيف ضيق الشاعر على نفسه، فللقضية وجه آخر كما سنرى، ولكن نقول: كيف كان يضيق صدرًا بالقافية الموحدة، أو على الأقل: لم

يكن يرحب بها كثيرًا، وهنا نستعيد ما أشرنا إليه منذ قليل، وهو عدم حرص الشاعر على "التصريع"، وهو نوع من الحرص على إقرار القافية وإعلاء قيمتها .

ثانياً: عدد القصائد (سواء كانت القصيدة من مقاطع أو تأخذ بنظام الموشحة) والمقطوعات، متنوعة أصوات القوافي (٣٧)، وقد أحصيت أصوات الروي أفقياً في هذه القصائد، وهي على حسب الترتيب التنازلي – على النحو الآتي:

الرقم	الصوت	عدد وروده في قافية القصائد والمقطوعات
١	ب	٢٠
٢	ن	١٩
٣	د	١٨
٤	م	١٨
٥	ل	١٦
٦	ر	١٥
٧	ف	٧
٨	ى	٧
٩	ض	٦
١٠	ع	٦
١١	ت	٥
١٢	س	٥
١٣	ق	٥
١٤	هـ	٥
١٥	الهمزة	٤
١٦	ك	٤
١٧	و	٤
١٨	ح	٣
١٩	ج	١
	١٩ صوتا	١٦٨ قافية

وهنا نلاحظ أن الشاعر – حتى مع التنويع وإمكان التنقل كيفما شاء بين أصوات الهجاء لم يستخدم غير تسعة عشر صوتًا هي المثبتة بالجدول السابق، وتؤدي إلى أنه أهمل الأصوات الآتية، ولم يتخذها قافية في هذا النوع متعدد القوافي : ث – خ – ذ – ز – ش – ص – ط – ظ – غ .

وهكذا يمكن أن نستخلص الصورة النهائية لحركة الروي وما استخدم فيه من أصوات، وما أهمل، لنكتشف أن عددًا من الأصوات التي أهملت في القصائد الموحدة أخذت مكانا في القصائد المتنوعة:

* فالمهمل في القصائد الموحدة، واستخدم في القصائد المتنوعة:

ح واستخدمت في ٣ مقطوعات.

ض واستخدمت في ٦ مقطوعات.

و واستخدمت في ٤ مقطوعات.

(والاستخدام المتكرر في المقطوعة نفسها يحتسب استخداماً واحداً)

* أما العكس، وهو: الأصوات التي أهملت في القصائد المتنوعة، واستخدمت في القصائد الموحدة، فهي صوت واحد: "ص" – وكما هو مبين في الجدول الخاص، فقد استعمل صوت "ص" قافية موحدة لقصيدة واحدة .

* وتنتهي صورة التعامل مع الأصوات في موقع حرف الروي إلى أن تكون الأصوات التي لم يستخدمها الشاعر مطلقاً في موقع الروي مهما كان نسق القوافي، هي:

ث – خ – ذ – ز – ش – ط – ظ – غ

وإبراهيم في هذا يجري على ما اهتدى إليه سائر الشعراء قديماً وحديثاً، مع استثناءات محدودة، فهذه الأصوات صعبة النطق، وغير مأنوسة، وربما أيضاً يقل عدد الكلمات التي تنتهي بها، وهذا يؤدي – بالضرورة – إلى صعوبة الحصول عليها، وانتشارها، والتآلف معها .

ومع هذا فإن بعض "سلوكيات" إبراهيم مع صوت الروي تستحق أن نتوقف عندها . فمثلاً صوت الضاد (ض) الذي أرهق اللغويين وصفه وتحديد مخرجه، قديماً وحديثاً، وتحاشاه كبار الشعراء قديماً وحديثاً أيضاً، فلا يجسر على اقتحامه غير عمالقة اللغة، لم ينظم المتنبي على جلالته – على قافية الضاد غير ثلاث قطع كل منها في ثلاثة أبيات، ونظم المعري قصيدة من اثني عشر بيتاً – هذا أولها:

منك الصدود ومني بالصدود رضا
من ذا عليَّ بهذا في هواك قضى؟
بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت
من الكآبة، أو بالبرق ما ومضا[1]

أما أمير الشعراء فقد أودع الضاد إحدى نجوم سمائه الحافلة :

أيها المنتحي بأسوان دارا
كالثريا تريد أن تنقضا
اخلع النعل واخفض الطرف واخشع
لا تحاول من آية الدهر غضّا[2]

وقد استطالت آية شوقي إلى اثنين وأربعين بيتاً لتنفي عن العبقرية الحصر والبهر وضيق العطن، أما إبراهيم، فإنه في الدخول إلى تلك الدائرة الضيقة لم يتوسع في مساحة الأخذ، مكتفياً بإجادة ما يلتقط من "خرزات" هذا الموقع الخشن، وأساس هذه الإجادة أن الكلمة/ القافية تأخذ موقعها المحكم بالدلالة، وبإيحاء الصوت، كما يدل هذا المقطع الثاني من: "تفاؤل وأمل" .

كم قلت: "أمراض البلاد"
وأنت من أمراضها
والشؤم علتها : فهل
فتشت عن أعراضها؟

(١) انظر: شروح سقط الزند – القسم الثاني – ص ٦٥٤
(٢) الشوقيات : ج٢ ، ص ٥٩

يا من حملت الفاس

تهدمها على انقاضها

اقعد، فما أنت الذي

يسعى إلى إنهاضها

وانظر بعينيك الذئاب

تَعُبُّ في احواضها

ويقول في "وداعًا":

وداعاً ساسحق تلك المنى

وانسفها بددًا في الفضا

ساهزاً بالعشق والعاشقين

واذهب مستهترًا بالقضا

ويخاطب «بلفور» في قصيدة: «البلد الكئيب»:

إخسا بوعدك لن يضير

الوعد شعباً هب ناهضْ

لا تنقض الوعد الذي

ابرمته، فله نواقضْ

ويل لوعد الشيخ من

عزمات آساد روابضْ

اتضيع يا وطني وها

عرق العروبة فيَّ نابضْ

فلأذهبن فداء قومي

في غمار الموت خائضْ

ويقول في «فرحتي».

عيشنا ركض بركضٍ

بعضنا في إثر بعضِ

والصبا يوم ويمضي

ليته يمضي ويُرضي

وفي "عاش كلانا بالمنى" يروي المقطع الثاني ما جرى للهزار أو العاشق من هجر المحبوب:

حكمٌ به الحب قضى

ما أظلمَ القاضي

حسبك أن ترضى به

فإنني راضِ

دعك من الماضي فلو

عدت إلى الماضي

وجدت وَصْلَ ساعةٍ

وهجرَ إعراضِ

هذه عشرون كلمة، لم يحدث فيها تكرار، لهذا دلالته من قدرة المعجم، واستجابة المواتاة باللفظ المأنوس في مكانه، وهكذا يمكن أن نجد مقدرته ماثلة في روي الواو (و)[1] – أما وجه الطرافة (والإثارة) في استخدام الضاد أن يكون لها هذا الانتشار في نسق القوافي المتنوعة، ولا تفوز بمقطوعة من عدة أبيات في القصائد موحدة القافية. وعلى العكس من هذا صوت الصاد (ص) قرينة الضاد، فقد فازت بقطعة من سبعة أبيات، متتابعة متماسكة،ولم يستعن بها في بيت أو قفل في موشحاته وأناشيده على كثرتها. أما تلك السباعية فإنها بعنوان: "مناهج" .

٣- المعجم القرآني

ليس من المبالغة أن نقول إن شعر إبراهيم يحتوي على نسبة استعانه بمفردات وتراكيب مستمدة من القرآن الكريم تتجاوز الحد المتوقع والمألوف لشعراء عصره، وبخاصة أننا نضع في الاعتبار أن إبراهيم لم يكن يكتب شعراً دينياً، وليست له تلك

(١) انظر المقطوعات في ديوان إبراهيم – طبعة دار القدس: ص ٨٨، ١٠٣، ١٢٢ .

الحفاوة بالتاريخ (الإسلامي) للدرجة التي تجعلنا نرجح أن الأمر لا يتجاوز مستوى الاستدعاء (الطبيعي) لأننا حين نفكر في قضايا الدين، وما يقاربها أو يمازجها من تداخلات التاريخ سنجد أنفسنا – دون تعمد ودون جهد – نستمد المعنى والإشارة والغاية في قالبها اللغوي المأثور، ما دمنا على وعي به، ودراية بمفرداته وأساليبه، ولكن إبراهيم – كما تدل قصائد ديوانه – أعطى المرأة شطر هذه القصائد، وأعطى الوطن الشطر الآخر، وقد حدث ربط – قليل جدًا – بين الوطن والدين، وهذا ما نلحظه في قوله مؤكدًا إيمانه القومي في "شريعة الاستقلال":

ناديت قومي لا أخصص مسلماً
أبناء يعرب في الخطوب سواءُ
إن الكتاب شريعة استقلالكم
فتدبروه وأنتم الخلفاء

الكتاب في البيت الأخير هو القرآن، الذي وصف آياته في هذه القصيدة بأنها حرية وسؤدد وعزيمة وكرامة وإباء، ثم بين أن "الكتاب" ليس ديناً إلا للمسلم، ولكنه لجميع العرب ينطوي على هذه المعاني: الحرية والإباء، بما هو حافظ لاستقلال الشخصية العربية، في مقابل الحضارة الغربية المادية (التي ترفع شعارات المسيحية مداراة لنزعتها الاستعمارية، وما كانت ولا هي اليوم من المسيحية في شيء).

وقد رأينا إبراهيم يسخر من شعر المناسبات، وما يصنع بناء على "تكليف"، ولعله لهذا السبب، ولأسباب أخرى لا يصعب اكتشافها لم يشارك بشعره في إحياء المناسبات الدينية، وما أكثرها في فلسطين – إسلامية ومسيحية. وفي هذه الفقرة عن استعانته بالمفردات والتراكيب القرآنية نستبعد أمرين: الأول: الإسراف في تصيد "أدنى ملابسة" لفظية أو معنوية لنحكم باستقدام هذه الكلمة أو تلك من القرآن . ذلك لأن اللغة العربية سابقة على وجود القرآن بين أيدي الناس، وحفظهم لآياته، وكانت هذه اللغة زمن نزوله على مستوى من النضج والسعة والاستقرار والجمال، بحيث "وسعت كتاب الله لفظاً وغاية" ولا يمنع هذا أن كتاب الله – إذ نزل بها – زادها نضجاً وسعة واستقراراً وجمالاً. وكان هذا كأنما يعيد وصل المصب بالمنبع، وكذلك يمكن القول إن الآثار اللغوية (في الشعر خاصة والمرويات عامة) كانت قد بلغت قبل زمن القرآن حدًا مؤثرًا في حياة الناس، فالقرآن الكريم ليس سبباً في وجود اللغة

العربية، ولا هو الذي أسس تقاليدها التعبيرية، وإن يكن من أهم عوامل حفظها ومقاومتها للاندثار، برغم تراجع المتكلمين بها في درجات الحضارة، ومزاحمة العصر بقوانينه ووسائله. والوعي بهذا الأمر يحمل على اتخاذ الحيطة في أن نعد أي لفظ نستخدمه، وسبق القرآن إلى استخدامه، مستمدًا منه تلقائيًا، فهذه مبالغة لا تعتمد على تصور علمي للأمر، لأن القرآن نفسه اعتمد في إيراد هذا اللفظ على وجوده في اللغة وانتشاره بالاستعمال (ومن هنا كان التحدي إعجازًا)، ولأننا – في فحص مصدر المعرفة لا نفرض أفضلية خاصة، وإنما نحتكم إلى الواقع، فالكلمة الموجودة بآيات القرآن ربما تلقاها أشخاص متعددون من مصادر أخرى كالشعر، والأمثال العامة، والتراث الشعبي .. الخ.

ولهذا لا نجد دليلاً علمياً على أن إبراهيم حين قال عن الشهيد: "رابط الجأش والنهى " إنما اعتمد على آية قرآنية هي: "ربنا لا تزغ قلوبنا بعد إذ هديتنا "!!

أو أنه حين قال في قصيدة: تفاؤل وأمل – "حي الشباب وقل سلاماً" إنما استمدها من قوله تعالى:"إذ دخلوا عليه فقالوا سلاماً" !!

أو أنه حين قال – في قصيدة "حطين " "وعلا الآذان" إنما كان يعرف هذه الكلمة عن طريق ورودها في الآية: "ثم أذن مؤذن " !! مع أن المؤذن في سورة يوسف يختلف تماماً عن المؤذن في قصيدة إبراهيم، لأن مؤذن يوسف إنما كان ينادي بصوت مرتفع، وليس أكثر[1] . فكيف تكون "الويل لي " – من قصيدة غادة إشبيلية – ذات صلة بالآية: "ولكم الويل مما تصفون " ؟ أو قوله إلى المرضة الروسية: "تغفره أعذارك الواهية" راجعاً ومستمداً من الآية: "ويغفر لمن يشاء" ؟ وكأن العقل العربي لم يسمع بالويل، ولا الغفران، إلا حين جاءت بهما آيات القرآن، أو أن إبراهيم – بصفة خاصة – ما كان له أن يستعمل هاتين الكلمتين ما لم يكن قارئًا للقرآن عارفاً بألفاظه، أو على الأقل: مسلماً !!

الأمر الثاني: نستبعد من تحليل المعجم القرآني هذه "التمرينات" العابثة التي درج بعض شعراء العصور على نظمها، وتصيد عبارات قرآنية موافقه لأوزانها، وإن كان يذكر لإبراهيم أنه نأى عن الإسفاف، كما أنه لم يتجاوز عمله في هذا الاتجاه ثلاث قطع أولها هذه القطعة:

(1) في المعجم الوسيط: أذن فلان تأذينا، وأذانا: أكثر الإعلام بالشيء، وأذن بالصلاة نادى بالأذان، وأذن بالحج: أعلم . وأذن في الناس: نادى فيهم بتهديد أو نهي، وتأذن بالشر: أنذر به .

مـسـهـدون وهم حـيـرى، مـحـاجـرهم
تنوطهـا بنجـوم الليـل اسـبـابُ
إن يخبُ للحبِّ في اكـبـادهم قـبسٌ
سـقـتـهمُ من شـراب المهل اكـوابُ
وكـيـف يبـغـون عن نار الهـوى حِـوَلاً
(وعندهم قـاصـرات الطرف اترابُ)

إن الشطر الأخير (وعندهم قاصرات الطرف اتراب) آية بتمامها (رقم ٥٢) من "سورة ص"، وهذا النمط من الاستخدام يدخل في التضمين، حيث لم يلتحم نسيج الأسلوب ولم تتداخل المفردات . ولكن في هذه الأبيات يبدو المعجم القرآني في سياقين آخرين ليسا من نوع هذا الشطر المعزول المحتفظ باستقلال صياغته: "المهل" في البيت الثاني، فهذه المفردة وردت في القرآن ثلاث مرات (من سورة الكهف - والدخان - والمعارج) وهي ذات ندرة في الاستعمال، فضلاً عن أنها مرتبطة بما أضفى عليها السياق القرآني من معنى، وما غرسها فيه من حقل معرفي، ومن مجال دلالي أيضاً، كما تحدده الآيات القرآنية الثلاث . وكذلك - في البيت الأخير، يتصدره هذا الشطر: "وكيف يبغون عن نار الهوى حولا" - وفي سورة الكهف، نجد الآية (رقم ١٠٨) بتمامها: (خالدين فيها لا يبغون عنها حولا) فهنا محاكاة للمفردات، وللنسق الأسلوبي (النحوي) السائد في هذا المكان من سورة الكهف، حيث نجد: (جهنم للكافرين نزلا - الأخسرين أعمالا - يحسنون صنعا - فلا نقيم لهم يوم القيامة وزنا - اتخذوا آياتي ورسلي هزوا - كانت لهم جنات الفردوس نزلا) وقد أردنا من ذكر هذا النموذج الأسلوبي (نحواً وصرفًا) وغزارته في هذا الموقع أن نقدم الدليل على أن القران هو الذي وضعه أمام عيني القارئ .

وإننا - وقد قرأنا الديوان - من هذه الناحية - بالدقة المطلوبة، نستطيع أن نقرر ثلاثة مبادئ أساسية في استخدام إبراهيم لمفردات وتراكيب قرآنية:

١- المبدأ الأول: أنها لم تكن حبيسة موضوع القصيدة، فهذه الاستخدامات موجودة في قصائد البطولة أو التاريخ، أو الأحداث الأليمة، كما أنها - بنفس الدرجة موجودة في

قصائد الغزل والمناجاة، وهذا يعني أن إبراهيم كان يجرد الكلمة من سياقها القرآني، ويطلق طاقتها الدلالية في الاتجاه الذي يحتمله جذرها اللغوي وحقلها المعرفي .

في قصيدة: "تفاؤل وأمل" التي القيت في حفل مدرسي (١٩٢٨) كان لابد من دفعة أمل، وإزجاء الثقة بالشباب، وهذا بدوره يوجه موضوع القصيدة نحو القيم الخلقية والمبادئ الدينية.

اليـــوم يشـــرب مـــوطني
كـــاس الهناء لكم دهاقـــا

وهذه كلمة غريبة على المستوى المعجمي للقصيدة، وهي قرآنية، في وعد المتقين بالجنة (الآية ٣٤ من سورة النبأ): (إن للمتقين مفازا، حدائق وأعنابا، وكواعب أترابا، وكأسا دهاقا) والكأس الدهاق: المترعة، والصافية، والمتابعة على شاربيها . ثم لا يلبث أن يبارك نجاح هؤلاء الشباب، مخيلاً أن الله (سبحانه) يبارك عملهم ويؤيدهم:

واللـــه مـــــــد لكم يداً
تعلـو على أقـــوى يـد

وهذه صورة، وليست مجرد مفردات، مستمدة من قوله تعالى (يد الله فوق أيديهم) (الآية رقم ١٠ من سورة الفتح) .

ونقدم مثلاً للاستخدام في سياق غزلي، وإن من طبع إبراهيم أنه لا يضع اللفظ القرآني في لوحة تتخايل فيها صور الشهوة أو روائح التهتك، وإنما يحاول أن ينقل رموز الجمال والنعيم السماوي إلى أرض الحب الذي يعيشه، أو أن يصعد بجنته الأرضية متنسماً روائح جنة الله التي وعد المتقين، كأن يقول في "حملتني نحو الحمى أشجاني":

فـتلمـست نضـرة ونعـيـمـا
وتعـرَّفت مـا لثـمت قـديما
قلت يا مـرحـبـاً، وقـبلت كـفّـاً
أنزلتني ضـيـفـاً بأكـرم دارِ
خطرات النسـيم في واديكِ
صـبّحـتني بقـبلة من فـيكِ
ثم عـادت بقـبلة تشـفـيكِ

فـــــــسـلامـــــــا يــــا واديَ الـرمّـــانِ
فـــــــزت بـالـروح مـنـك والـريـحـــــــانِ
واحـــنـــيـــنـــي إلـــى ديـــارك والـــرُّمْـــ
ـمّـــــــانُ دانٍ يـظـــل اهـــل الـديـــــارِ

وقد آثرنا أن ننقل هذا المقطع – في نهاية القصيدة – بتمامه، لندلل على مغالبة الشاعر لميوله شديدة الاحتفاء بالمرأة الجميلة، سريعة الاستجابة لرموز اللذة معها، وإن استمداد القرآن ليدل على نفسه:

"فتلمست نضرة ونعيما – (تعرف في وجوههم نضرة النعيم) .

"فزت بالروح منك والريحان – (فروح وريحان وجنة نعيم) .

إن هذه الجنة التي وضع إبراهيم حدودها الرمزية مزيج من السماوي والأرضي، حيث نضرة النعيم تزاحمها القبل ذات التاريخ، وهكذا يصطرع في رسم المشهد المجرد السماوي – والمجسَد الأرضي، والمقدس السماوي، والبشري الأرضي، ومع هذا تظل القبلة على الكف، ولكن لا يمر وقت حتى تكون القبلة ممنوحة من الفم، مستقبلة فيه، وهكذا سفرت بين شفاههما القبلات، رمز الشهوة ومفتاحها، ولكنها تتخلى عن شهوانيتها بإعلان "السلام"، وهي لا تعني "وداعا" بقدر ما تعني: عش في سلام يا وادي الرمان، لتكون مددأ للروح والريحان .. وهكذا تسعى اللوحة إلى استرداد ألوانها الروحية السماوية أو تقاربها (لأن الروْح يعني الراحة والرحمة) .

٢– المبدأ الثاني الذي نقرره أن الاستعانة بمفردات وتراكيب قرآنية الأصل تتساوى في النسبة ما بين قصائد الموضوع الوطني والتاريخي وما يقاربه، وقصائد الغزل والنجوى وما إليها، ومن الصنف الأول نذكر الأبيات:

١– من قصيدة "ذكرى دمشق":

وتَهـاوَى الطيـور عن شـجـر الخلد تَغَنّى بأعـذب الألحـانِ

....

وافـاق الـشــهـيــد منشــرح الصـدر شكورًا لأنـعم الـرحـمــانِ
واسـتـوى جـالسـاً على رفـرف خـضـر غـوالٍ وعـبـقـريٍّ حـسـانِ

....

وتجـلت انوار من مـلك الملك فــخـــرٌ الـحــضــــور لـلأذقـانِ
ثم حـيَّى ذاك الـشـــهـيـد ونـادى ايهـذا الـشـهـيـد لـســت بفـانِ

وهذا المثال من أحفل القصائد بالأثر القرآني في جميع قصائد الديوان .

٢- في "كارثة نابلس" - ثلاثة أبيات غير متعاقبة:

- ارايــت الـطـيــــور تـنـفـــر ذعـــــراً
من خــفــاف عن ســرحـــهــا وثـقــالِ

- اضــــحك الدهـر يـا ابن ودي وابـكـى
يـــوم لـــم يـخـطـــر الأسـى فـي بـالِ

- صـــادحــــات علـى ارائـك في الأيْك
يَـصِلْـــــنَ الـغـــدُوَ بـالآصــــــالِ

٣- في رثاء سعد زغلول، البيت قبل الأخير:

الـروح والـريـحــان خـــيـرُ تحـــيَّـــةٍ
والسلســبــيلُ - ولست تظمــا - مــوردُ

٤- في "تفاؤل وأمل " سبق ذكر البيتين .

٥- في قـصـيـدة "حطين " التي اعـدها إبراهيم لاسـتـقـبـال أمـيـر الشـعـراء: اسـتـعـار الشاعر فاصلة الآيات من سورة الرحمن، فاتخذها قافية لقصيدته، فروي القصيدة النون قبلها الف اصلية، او الف التثنية . ثم نجد هذه الأبيات - غير المتعاقبة - تحمل مفردات واضحة الانتساب:

- ايــــــام كـــــــانــــتْ وردةً
بـــدم الـبــــــواسـلِ كـــــــالدِّهــانِ

- ابـدأ رثـاؤك فـــــيـــــهـــــمـــا

عــــينـان دمـــــعـــاً تجـــــريـــانِ

- بالعـــاديات لديه ضـــبـــحـــاً

والأســـنـــة فـــي الـــلـــبـــانِ

تـرمـي بمـارجـــــــهـــا ومـــا

غـــيـــر العـــجـــاجـــة من دخـــانِ

وســـيـــوفـــهم مـــاء الحـــمـــيم

عـلـــى مـــــضـــــاربـهـــن آنِ

٦- وفي "رد على رئوبين شاعر اليهود":

- هـــاجـــــرٌ امـنـــا ولـــود رؤومُ

لا حـــســـود ولا عـــجـــوز عـــقـــيـمُ

- فلوَ انَّ النجـــوم امـــست رجـــومـــاً

مـــا عـــدتكم والله تلك الرجـــومُ

- واشـــربوه ملء البطون هنيـــئـــاً

هكذا تشـــرب الذئاب الهـــيـمُ

٧- وفي قصيدة: "موسم النبي موسى":

- قـــد مـــشى الدهر عليـــه وطوى

صـــحـــفـــاً كـنّ سنـاء وسنـا

- ايهـــا الموسم: هل بين الجـــمـــوع

غـــيـــر ترداد صـــدى النصـــر المبين

٨- وفي قصيدة "يا رجال البلاد":

انفـــروا ايهـــا النيـــام فـــهـــذا

يـــومَ لا ينفـــع العـــيـــون كـــراها

وقد تصـرف الشـاعـر في صـيـاغـة هذا البيت بحس فني واقـتـدار لـغـوي نادر، لا يستطيعه إلا من يملك خبرة بالأساليب القرانية ذات دقة عالية، تضارعها دراية عميقة بطرق التصرف في المعاني .

٩- في رثائه للملك فيصل، يقول:

اشـرت (أشـــور) حـــتى جـاءهـا
امـــرهـا بـين الـظـبـى والأســل

١٠- وفي ذكرى أبي الطيب المتنبي - مرابع الخلود، يقول:

لـلانـبـــيـــاء ارفـــع المقــــام
يُـحَـفُّ بـالجـــلال والإكــــرام

اما ما استعان به إبراهيم من الفاظ القرآن وأساليبه في سياق غزلي فإنه، وإن يكن اقل عدداً - يحتاج إلى حذر، وحسن توسل لتوصيل المعنى .

١- في قـصـيدة "مـلائكة الرحمـة" - وهي اقدم قـصـائد الديوان - نجـد هذه الأبيات المتفرقة:

- في كل روض فـــوق دانـيــــة الـقـطـوف لـهـن انّـهْ
- ويقـرُّ عـيـنك عـبـثـهن، إذا جـئـمن، بريشـهنّهْ

٢- وفي قصيدة: "عارضي نوحي بسجع"، يقول المطلع:

خطرت بالأمس ريح صــرصــر.

٣- وفي "شوق وعتاب " نجد هذا المقطع مفتتح القصيدة:

كـــيف اغـــويتني وامـــعنت صـــدّاً
يا حـبـيـبـا اعطى قليـلا واكـدى
ودّ قـلـبـي لـو يجـــهـل الحب لما
ان رآه يـحـول سـقـمـاً ووجـدا
وشـكـت اضـلـعـي مـن الـقـلـب نـاراً
هل عـهـدن الـهـوى سـلامـاً وبردا

٤- وفي قصيدة: "حملتني نحو الحمى اشجاني" سبق ذكر البيتين .

٥- وفي قصيدة: "وحي رسالة":

حـــــتى طغى الصــــبح بـانواره
على نجـوم الـليـل يـغـــشـــاهـا

٦- وفي قصيدة: "اغفري لي"

رُبَّ صــــــرح ممرَّد من امــــــانيَّ
اظلّ الـنجـــــوم تحت جـنـاحــــة

٧- وفي قصيدة: "خطرة في الهوى":

تبـــارك هذا الوجـــه مـــا اوضح السنا
ومـــا اطيب المفـــتـــرّ والمتـــورّدا

٨- وفي قصيدة " مناجاة وردة" يقول:

روضـــــــتـك الـغـنـاء يـا وردتـي
قـــد انبـــتت من كل زوج بـهـــيج

٩- وفي قصيدة: "بعد عام .. إليها" نجد المطلع:

هـواك اصـــبح نســـيـاً كلوعـــتي منســـيـــا

وفي قصيدتين نجد إشارتين ليسا من قبيل الموضوع الأول أو الثاني:

إحداهما في قصيدته التي عارض فيها أمير الشعراء عن المعلم، ومنها هذا البيت:

حـــــسب المعلم غــمـــــة وكـــابة
مـــراى (الدفـــاتر) بكرة واصـــيـــلا

والإشارة الأخرى في قصيدته: «عتاب إلى شعراء مصر» وفيها هذا البيت:

بل فلسطين بـالشـــيـــاطين مـــلاى
ضـــــجت الإنس منهم والجــــــان

٣- المبدأ الثالث - ولن يحتاج أمثلة، فقد استوفينا كل ما نرى التعويل عليه في هذه الظاهرة الأسلوبية - أن سريان المعجم القرآني بقوة التكوين اللغوي والثقافي يظهر في النصف الأول من رحلته الإبداعية، فمن عشرة أمثلة من شعره الوطني وما يقاربه تعود سبعة منها إلى قصائد صنعت حتى عام ١٩٣٠ - وكذلك تعود ثمانية أمثلة من تسعة من شعره الغزلي، مما يعني أنه كان بسبيله إلى اكتشاف لغته الخاصة التي لا تبحث عن سندها خارج إحساسه الخاص بالكلمة، وتجربته معها .

٤- من الصورة البيانية .. إلى الصورة القصيدة

ومن المهم بدءًا أن نعرف أن الفترة التي نشط فيها الشعر وفاض به وجدان إبراهيم كانت من أنشط المراحل في حركة الشعر العربي الحديث احتفاء بمبحث الصورة الشعرية، وصلتها بنفس الشاعر: طاقته الانفعالية وثقافته، ثم صلتها بموضوع القصيدة وسياقها .. وأخيرا كيف تندمج كل هذه المعطيات في بنية القصيدة بحيث يتحقق بها، ولها - الوحدة العضوية في القصيدة . هذا ما بدأه خليل مطران وأعلنه في مقدمة ديوانه في كلمته المشهورة: "هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده"، ظهر ديوان خليل مطران عام ١٩٠٨ حاملاً دعوته نظراً في المقدمة، وتطبيقاً في عدد غير قليل من قصائد "ديوان الخليل" ليظهر بعد ذلك "الديوان" للعقاد فيحول القضية التجديدية إلى معركة، وبصرف النظر عن الدوافع فإن النتائج انعكست وعياً جديدا بأهمية الصورة نجده واضحاً في أشعار الموجة الرومانسية التي سادت في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، كانت الموجة عالية في مصر، مسموعة في الأقطار العربية القريبة والبعيدة، وكانت أصداؤها تصل إبراهيم، ولكن إبراهيم لم يكن يستجيب لها:

* فهو لا يرحب بدعوة العقاد في الديوان، ولا يرى في شعر شوقي تلك المغامز التي أثار العقاد ضجيجًا مزعجاً حولها، حتى يقول إبراهيم: "لا أجد في الكتاب (الديوان) غير التحامل والهدم عن سابق قصد وإصرار".[1]

(١) الكنوز - ص ٣٢٩ .

* وإبراهيم يرى أن الشاعر يكتسب درجته في الفن من إقبال الجمهور على شعره، وليس النقاد: "وبمقدار ما يكسب الأديب من "أصوات " الجمهور القارئ يروج أدبه ويتسع نطاق شهرته . ولا عجب، فإن الأدب نتاج عواطف الأديب وصورة ثقافته ومرآة شمائله . وإن ما يبغضه إلى الناس كفرد في هذا المجتمع، أو يحببه إليهم، خليق بأن يكون واضحاً في آثاره الأدبية"[1] .

* في تعقيب لإبراهيم (عام ١٩٣٤) على بعض المعارك النقدية بين جيل طه حسين والعقاد والمازني، وجيل الرومانسيين يظهر انحياز إبراهيم إلى الفريق الأول وسخريته المرة من الفريق المجدد الذي يصف شعراءه بأنهم "مجانين" وأنهم "ناشئون": "نفح طه حسين الطبيب إبراهيم ناجي بمناسبة ديوانه (وراء الغمام) نفحة على خده الأيسر لم يحتملها، ثم ثنى العقاد وصفعه على خده الأيمن صفعة أطارت صوابه، وتصدى المازني لعلي محمود طه وهو كبير شعرائهم الذي أخرج ديوانه (الملاح التائه) فظل تائهاً".[2]

هكذا يضن إبراهيم على شعراء جيله بصفة "المجددين"، فهم "ناشئون" ومجانين أيضاً!! وهذا الانحياز الجاهز له أساسه في الثقافة التراثية التي وجدت ما يغذيها بأسلوب كتاب "الأغاني" الذي نشهد له حضوراً قوياً في مرويات إبراهيم ومساندة أفكاره النقدية . من ثم لا نجد في شعر إبراهيم، ولا في نقده حفاوة وتهللاً لابتكار "الصورة" أو توليدها، قدر ما نجد من الشعور بالظفر لاكتشاف لفظ مؤثر في توجيه المعنى أو إسباغ الشعور بالجدة على البيت، بل إن هذا اللفظ قد يصنع صورة أو يضفي عليها جمالاً ودقة لم تكن لها لولاه، دون أن يهتم إبراهيم بهذا "المصطلح" الذي اكتسب بريقاً أخاذاً منذ طرحه العقاد في نقده اللاذع لشعر شوقي . تحت عنوان "من كنوز الأدب القديم"[3] تستوقفه كلمة "تعرضت" في قول امرئ القيس: "إذا ما الثريا في السماء تعرضت" وفي بيته الآخر:

هصرت بفودي راسها فتمايلت
عليّ هضيم الكشح ريا المخلخل

(١) الكنوز – ص ٣٢٩ .
(٢) الكنوز – ص ٢٣٨ – وقد ظهرت الطبعة الأولى من ديوان وراء الغمام: مايو ١٩٣٤ .
(٣) مقال نشر في صحيفة الدفاع (الفلسطينية) ٢٧ نيسان ١٩٣٤ – انظر: الكنوز، ص ٢٠٤ .

وتتكرر الكلمة المعنية في قوله:

فلمـــا تنازعنا الحــديث واســمــحت

هصــرت بغــصن ذي شــمــاريخ مــيــال

يعقب إبراهيم: " والمقصود في البيتين لفظة (هصرت) والهصر هو التطاول للأخذ بغصن الشجرة العالية لتناول ثمرها، فأصبحت الكلمة تفيد عدة أشياء :

١- أن حبيبة امرئ القيس طويلة القامة.

٢- أنها لينة الأعطاف كالغصن .

٣- أنها ممتنعة ليست قريبة المنال.

وهذه معان لا يمكن أن تفيدها إلا هذه اللفظة (هصرت)، فتأمل ".

فكما نرى: هذه قراءة في لازم المعنى، أو معنى المعنى، لأن "هصر" - معجمياً - في قولهم: هصر الغصن: جذبه وأماله، فاستخرج من هذه الحركة (الاجتذاب) وما ترتب عليها (الانحناء أو الميل) دلالات ذات طابع برهاني، وهذا جوهر بناء الصورة، حتى لو لم يبد معرفة أو اهتماماً بالمصطلح .

شعر إبراهيم تقليدي بالثقافة، ومجدد بالسليقة، فلن نجد في مخزونه الثقافي إعجاباً باستعارة مستفزة، أو متجاوزة، وكذلك لن نجد في شعره مثل هذه الاستعارة، وغاية ما نجد لديه بعض التشبيهات الطريفة، التي ترفدها السليقة وتغذيها المشاهدة، كما يتحقق هذا في وصفه لصفِّي الحمائم، وقت الشرب، في "ملائكة الرحمة"، ولكنه يصبح أكثر مهارة، وأكثر استعانة بالطباق، والطباق ينهض على نوع من التداعي بين الأضداد المحسوسة أو المعقولة . وقد قدم المتوكل طه إحصاءً دقيقاً بما أجرى إبراهيم في قصائده من صيغ المطابقة، فدل هذا الاحصاء على أن بعض قصائده جديرة بأن توصف بأنها "قصيدة طباقية "، وبأن نعد "الطباق" ملمحاً أسلوبياً - تصويرياً في شعر إبراهيم على امتداده، لم تكد تخلو منه قصيدة مهما تنوع الموضوع، أو اختلف الامتداد، حتى في تلك القصائد القصار (السباعية) نجد في "السماسرة" ثلاث طباقات، وفي "مناهج" ثلاثاً أخرى، وفي "الحبشي الذبيح" - وهي من اثني عشر بيتًا - خمس طباقات، غير أن معدل اللجوء إلى علاقة المطابقة يرتفع بدرجة ملحوظة عندما نتأمل قصائد الرثاء بصفة خاصة،

وهذا – بدرجة ما – متوقع في حركة الذهن البشري، فالرثاء غناء للماضي،الذي انتهى الآن، فهذا الحد الزمني يغري بالمقارنة بما هو كائن أو يكون ... من ثم تكون المطابقة أو المقابلة هي الصورة التي تختزل المشهد، بل المشهدين: الماضي والحاضر أو الماضي والمستقبل، في عبارة خاطفة تغني عن التفصيل . وهكذا نجد:

في رثاء صاحب غمدان	٩ طباقات .
في رثاء موسى كاظم الحسيني	٥ طباقات.
في رثاء سعيد الكرمي	٥ طباقات.
في رثاء الكاظمي	٧ طباقات .
في رثاء سعد زغلول	٨ طباقات .

ويحافظ هذا المعدل على استقراره في ما هو من مستوى الرثاء من الناحية النفسية، وإن لم يكن نصاً فيه، فقصيدته في كارثة نابلس (وهي من رثاء المدن) تتضمن ٩ طباقات .

وقصيدته: مصرع بلبل (وهي رثاء البراءة والغفلة) تتضمن ١٤ طباقاً.

فهذا يعني أن علاقة المطابقة تصدر (ذهنياً) عند إبراهيم، ليس عن رغبة في التصوير وحسب، وإنما عن طريقة في التفكير، تفضل أن ترى الشيء في مقابل نقيضه، فبضدها تتميز الأشياء، إننا لن نجد عناء أو نحتاج جهداً في تبيان ما نرمي إليه من أن تفكير بعض الناس يستدعي النقيض يستعين به على إظهار ما هو بسبيله .. ولكن ما يستحق العناية هو ما توسع فيه إبراهيم حين تطور بالطباق إلى أن يكون هيكلاً لبنية القصيدة، أو عنصراً أساسياً في محورها وسياقها، ففي عدد من القصائد تجاوز المدى الفطري المختزن في الذاكرة الجمعية من مثل: العلم/الجهل – خفاف/ ثقال – غردي/ نوحي .. إلخ ..إلى أن يتكون هيكل القصيدة من صورتين إحداهما نقيض للأخرى، يحدث هذا على التوازي في بعض القصائد، وعلى التعاقب في بعض آخر .

إن الهيكل البنائي لقصيدة "يا موطني" ينهض على طباق التعاقب بين صورتين، كل منهما تنفي الأخرى، وأول ما نلاحظه أن الصورة الأولى (الراضية / المشرقة) امتدت لسبعة أبيات، ويحسن أن نقرأها أولاً :

خطـر المســا بوشـــاحـــه المتلـونِ
بــين الــربــى، يــهـب الــكـرى لــلاعــينِ
وتـلـمس الزهــر الحَــيِيَّ فـــاطرقتْ
اجــــفــــانه، شـــان المحب المذعنِ
ودعــا الطيــور إلى المبــيت فــرفــرفت
فـــوق الوكـــون لهـــا لحـــون الأرغنِ
وتسللـــت نســــمـــاتـــه فـــي إثـــره
فـــإذا الـغـــصـــون بـهـــا ترنح مـــدمنِ
آمــال ايــام الـربيــع جـــمـــيـــعـــهـــا
حَـسَنٌ (وعــيــبــال) اكـتـسى بـالاحـسنِ
جـــبـل لـه بيـن الضلـوع صـــبـــابة
كـــادت تحـــول إلى ســـقـــام مـــزمنِ
وتفـــجـــرت شـــعـــراً بقلبي دافـــقـــاً
فـــسكبت صـــافـيــه ليــشـرب مـــوطني

يرسم هذا المقطع الأول من القصيدة الصورة السعيدة لوطن جميل، هادئ، يرضى به أهله . يبدأ تحديد الصورة بالزمان (المسا) الذي يستكمل في البيت الخامس (الربيع)، ثم يتحدد المكان (الربى) وبتحديد اوضح في الخامس (جبل عيبال) وبين الزمان والمكان تتحرك رموز الطبيعة: الزهر، والطير، والنسيم، والشجر .. لقد انتهى المشهد الجميل إلى غايته: تفجر شعراً..

إن الشاعر يترك مساحة بيضاء فاصلة قبل أن يبدأ برسم خطوط الصورة النقيض، وكأنما يتيح للمتلقي أن يبتعد مسافة تأذن لعينه بالجمع بين الصورتين المتضادتين، وكذلك تدل هذه المساحة البيضاء على أن كلاً من الصورتين مغلقة على ذاتها بالإطار (البرواز) الذي يعني الانتهاء/الابتداء في نفس الوقت، غير أن عناصر الصورة تختلف إلى الضد أو ما يقاربه، فقد كانت آخر كلمة في الصورة الأولى: "موطني" بما يؤكد ملكية الشاعر لوطنه،

أما في الصورة الأخرى فتتصدر "يا" النداء، و "موطنا" (ويصفه النحو بأنه نكرة مقصودة) ويتكرر النداء مرة أخرى بالصيغة نفسها في البيت الثاني، لأن النداء الأول لم يتلق جواباً، وتحدد النكرة المقصودة بجملة هي صفة، الفاعل فيها العدو، والمنفعل بها الوطن:

يا موطناً قرع العداة صفاته

يا موطناً طعن العداة فؤاده

وتعود صيغة "موطني" مرة أخرى بعد غياب، في البيتين الأخيرين من هذه الصورة (الطباقية) المقابلة أو المضادة، بل يتوحد الشاعر بوطنه وتمتزج دماهما:

الذنب ذنبي يوم همت بحـــــبـــــهم
يا مـــــوطني، هذا فـــــؤادي فـــــاطعنِ

واغـــــمـــــر جـــــراحك في دمي فلعلّه
يجـــدي، فـــتـــبـــرا بعـــده يا مـــوطني

بهذا البيت الأخير انتهت الصورتان، وانتهت القصيدة، حتى وإن استمر الشاعر يرسل لومه ونصائحه، ويحاول أن يستنفر الشباب ويعلق عليه الآمال . الرؤية اكتملت بوضع هاتين الصورتين المتناظرتين إحداهما عقب الأخرى، لتدل على مدى ما تعرضت له الصورة الأولى من تشويه وتهديد . ولكن إبراهيم – بفطرة الفنان الذي يحسن قراءة ما يشاهد في الطبيعة، ويستوعب بخبرة جوانية قوانين الوجود، لم يجعل من الصورة الأولى "أبيض" خالص البياض، ولا من الأخرى "أسود" خالص السواد، وإن كان حالك السواد . إن الفنان الحق يعرف كيف "يمزج" ألوانه بطريقته، ويحتفظ بسر التركيب عنده، كما أننا نعرف أن لكل فنان أسلوبه المتميز، وفي صدارة التميز أن يسود لون أو عدة ألوان قلائل في لوحاته مهما كان بين موضوعاتها من اختلاف قد يصل حد التناقض !! سنجد في خطوط اللوحة الأولى أهم ما يمهد للوحة الأخرى، سنجد ذلك اللون المشترك، أو السائد، وإن يكن يأخذ مساحة في كل من اللوحتين – تناسب مرتكز الصورة أو بؤرتها أو معناها في النهاية، ليتأكد أنه لا شيء يأتي من لا شيء، فلابد من "وجود" سابق!!

أول كلمة في الصورة الأولى: "خطر" وتعني: اهتز وتبختر معجباً – والخطر تعني أيضاً: الإشراف على الهلاك، وهذه القراءة العامة أو "العامية" ليست بعيدة عن متلقي

القصيدة . أما "المساء" فإنه نهاية يوم، يعقبه ابتداء منفصل، ومغيب . وفي صفات المحب ثلاث هي فضائل تؤدي إلى مثالب: إذ وصف المحب بأنه مذعن !! والإذعان خضوع فيه ذل، وانقياد بغير تدبير !!

ووصف رقص الغصون بأنه ترنح مدمن!! والترنح التمايل من سكر وغيره، وفيه دلالة ضعف البدن وضعف النفس !! ووصف الغرام بالوطن بأنه (كاد) يكون سقاماً مزمناً، والسقام المرض الطويل !!

هذه "عروق" من "اللون الحزين"، شاركت في توجيه "اللون البهيج"، توجيهًا خفياً، يسري على مهل تحت ظاهر الكلمات، فيوحد بين طرفي المشهد في شعور درامي يرى سطوة التغير تتدافع سرًا، لتهب وتلتهب في الوجه الآخر من الصورة – علناً، فلا تملك لها دفعاً، ولا يكون غير الندم .

في الصورة الأخرى يأس القنوط والتخلي (المرحلي) إذ تحولت "موطني" إلى " يا موطناً" ولم تكن النازلة مفاجئة، فهناك فترة اختبار "قرع العداة صفاته" فالقرع مجرد طرق خفيف، لا تتأثر به الصفاة (الصخرة)، وقد كان الجواب في حجم الفعل: "من الرقاد منعتني"، ولكن العداة قرأوا هذا القلق قراءة خاصة، إذ رأوه آخر ما يبدي الوطن من مقاومة (والتعبير بالقلق تصدر قديما، ومن المؤسف أنه لا يزال يتصدر البيانات الفلسطينية والعربية عامة – في مواجهة حملات التدمير والاقتلاع!!)، ثم يأتي الاعتراف بالانخداع، ويعقبه الاعتراف بالذنب: "الذنب ذنبي"، فمحصلة هذه الصورة الأخرى (المقابلة) أن ما حدث للوطن لم يكن بفعل العداة (وحدهم) ولكن بتهاون وانخداع من صاحب الوطن نفسه، وهذا المعنى المعلن في هذه الصورة الثانية هو المستتر (الملغوم) في تكوين الصورة الأولى!

هذا نموذج القصيدة المبنية على طباق التوالي أو التعاقب، أما طباق التوازي فإنه يبدو كالصوت والصدى: كان، فصار .. كما في قصيدة "كارثة نابلس":

كـــــان واديـــك لـلســــــرور مـــالأ

فـــغــدا بـالـثــــبـــور شـــــر مـــالِ

كـــان (عـــيـــبـــال) من صـــدى الأنس
يـهـتـــز فـمـــاذا سـمـــعت في عـيـبـالِ ؟
كــــان (جــــرزيم) منزهاً والـغــــواني
فـــي ظـــلال مـــنــــــــه ومــــــــاء زلالِ
ادمـــوع عــــــيـــــونـه ؟ اصَـــبــــــاه
زفــــــــرات الإرمــــــــال والإثـــــكـــالِ؟

وهنا ينبغي أن نتجاوز موضوع "الطباق" سواء في مستواه البلاغي (الذي شغل به المتوكل طه ووفاه حقه) أو مستواه التشكيلي الجمالي الذي أوضحناه – إلى موضوع آخر، لإبراهيم في شعره إنجاز وتوفيق يستحق أن نتوقف عنده، لأنه وإن لم يهتم كثيراً بالصورة المجازية، فإنه اهتم كثيراً بالصورة المرسومة بالكلمات، وهي صورة مركبة، حية، متطورة، تخاطب الحواس أكثر مما تفعل الاستعارة أو الكناية أو التشبيه، لأن امتدادها يتيح لها أن تحشد المؤثرات، وأن تنبه أدوات الاستقبال: العين والأذن خاصة، وقد تجمع سائر الحواس وتنسق بينها في استقبال هذه الصورة . ومرة أخرى نستعيد ذلك المشهد الحي الملون بالبهجة، مشهد صفِّي الحمام وهو يشرب وينثر الماء، لندرتها، ولأنها مبكرة جدًا، ولخصوصيتها بحيث يصدق عليها وصف "الصورة المحمية" – وهو وصف أطلقه ابن رشيق القيرواني في كتابه "قراضة الذهب" ويريد بالصورة المحمية : الصورة النادرة المتفردة، التي لا يجرؤ شاعر على الاقتراب منها بأن يسرقها، أو يعيد تركيبها، أو يقلبها مثلاً، فهي تحمي نفسها إذ تفضح من يحاول الاعتداء عليها [1]:

كل تقــــبل رســــمــــهــــا في الماء ســــاعـــة شــــربـهنه
يطفــــئن حــــر جــــســــومــــهن بـغــمــــســــهن صــــدورهنه
يقع الرشـــــاش إذا انتــــفــــضن لآلئــــاً لرؤوســــــهنه
ويطرن بـعــــد الابتــــراد إلى الغــــصــــون مــــهــــودهنه
تنبـــــيك اجنحــــة تصــــفق كــــيف كــــان ســــرورهنه

(1) ويضرب ابن رشيق المثل لهذا المستوى من التصوير ببيتي عنترة يصف الروضة غب المطر، وانتشار الفراش والنحل وما بسبيله بها:
غرداً يحكّ ذراعه بذراعه   قدح المكبّ على الزناد الأجذم

هذه الصورة المتحركة (النامية) تخاطب البصر، واللمس، والسمع (على الترتيب) في تداخل فريد. على أن الصورة مرسومة بالكلمات (وتتضمن صوراً مجازية في سياقها كما في النموذج السابق) في قصيدة "ملائكة الرحمة" لا تستغرق القصيدة، وإن تكن أهم ما فيها، أما في "الحبشي الذبيح"، فإن الصورة هي القصيدة كاملة، تبدأ معها، وتنتهي أو تكتمل بنهايتها:

الحبشي الذبيح

برقت له مسنونة تتلهَّبُ
أمضى من القدر المتاح وأغلبُ
حزت فلا خد الحديد مخضَّبٌ
بدم، ولا نحر الذبيح مخضبُ
وجرى يصيح مصفقاً حيناً فلا
بصر يزوغ، ولا خطى تتنكَّبُ

حتى غلت بي ريبة فسألتهم:
خان السلاح أم المنيةُ تكذبُ
قالوا: حلاوة روحه رقصت به
فأجبتهم: ما كل رقص يطربُ
هيهات، دونكه قضى، فإذا به
صعق، يشرق تارة ويغرّبُ
وإذا به يَزْوَرُّ مختلف الخطى
وزكيُّة موتورةٌ تتصبَّبُ
يعدو، فيجذبه العياء، فيرتمي
ويكاد يظفر بالحياة، فتهربُ
متدفق بدمائه، متقلِّبٌ
متعلِّقٌ بذمائه ، مُتَوثِّبُ

أعذابهُ يدعى حلاوةَ روحه ؟
كم منطق فيه الحقيقة تقلبُ
إن الحلاوة في فم متلمظٍ
شرهاً، ليشرب ما الضحيةُ تسكبُ
هي فرحة العيد التي قامت على
ألم الحياة ، وكلُ عيد طيِّبُ

الشاعرة فدوى – شقيقة إبراهيم – أول من أشاد بهذه القصيدة، بعد الدعاية المصاحبة للنشر الصحفي، إذ نشرت أولاً بصحيفة «البرق» التي نعرف أنها كانت ملكاً للشاعر الأخطل الصغير (بشارة الخوري) وقد توسع تعليق الصحيفة، أو توطئتها لتلقي القصيدة في التأويل، إذ قالت بعد وصف الديكة على الموائد: «كذلك هي الأمم المغلوبة على أمرها كانت، وما برحت" عروس الموائد " شأن" الحبشي الذبيح"، أما ريشه فتحشى به الوسائد، وأما لحمه فتحشى به البطون» ! ولكي نحفظ للقراءة النقدية سياقها التاريخي وتدرج تأويلاتها نشير إلى الهامش في الديوان، الذي يقول: "بعد أن رأى إبراهيم منظر الديكة المذبوحة ليوم العيد خطرت له فكرة " السرور على حساب الألم "ثم فاجأته جريدة البرق بهذا التعليق، فكان أن كتب: «وليس من الفن الشعري في شيء أن تحصر السامع أو القارئ في نقطة معينة – فقد يرى العاشق في الأبيات غزلاً، والوطني حماساً، والاجتماعي إصلاحاً» وما كتب إبراهيم صحيح من ناحية القارئ وحريته في التأويل واستدعاء مرجعيته الخاصة عبر تجربته مع الحدث، والألفاظ، والصور، والإيقاعات، مما لا يسهل حصره من المؤثرات، ولا يمكن التقنين لأصدائه في كل قارئ على حدة، ولكنه يثير الريب من ناحية المبدع، الذي لابد أن يرتكز على محور وينطلق من بؤرة هي التي تشع في جوانب تجربته وتحكم مسارها، ولا يتصور أن نوصي الشاعر بأن يكتب وفي مخيلته احتمالات تلك القراءات المستقبلة (المتباعدة، بل المتنافرة أحياناً) فهذا من شأنه أن يقوض الرؤية، وينتج أدباً سطحياً لا شخصية له، ولعل هذا العمق الذي يحرص عليه المبدع، ليصل إلى رؤية بعينها، هو الذي يفتح آفاق التأويل لرؤى أخرى تتجدد مع تعدد القراءات !! وتذكر فدوى أن ما أوحى لإبراهيم بهذا "الموضوع العنيف" أنه شاهد في بيروت رجلاً

يذبح ديوكاً حبشية، يعدها لليلة راس السنة – (تاريخ نظم القصيدة ٢٦ كانون الأول – ديسمبر – ١٩٣٠ – اي اليوم التالي لليلة الكريسماس وليس راس السنة) "وإذا بالنفس الشاعرة يروعها الا يقوم السرور إلا على حساب الألم، وإذا بها يفيض باقوى الشعر التصويري، الحي."[١]

وقريباً من هذا الوصف يقع كلام عمر فروخ، وإن توسع في بعض الألفاظ بالتأويل، إذ يذكر أن تسمية القصيدة "الحبشي الذبيح" ترمي إلى أن إبراهيم "يشبه" ديك الحبش (الديك الرومي) الذي تعود الأميركيون من الغربيين خاصة أن يزينوا به موائد أعيادهم، وبين "الحبش" (الشعوب غير البيض من الأمم الضعيفة) التي تذبح مصالحها كل يوم على موائد الأمم القوية."[٢] ثم – بعد أن يسجل نص القصيدة يتوقف (في هامش خاص) عند البيت الأخير:

هي فـرحــة العــيــد التي قــامت على
الـم الحـــيـــاة، وكل عـــيـــد طيب

فيقول: "في هذا البيت تورية: (أ) العيد للناس الذين يملكون هذا الديك المذبوح، والذين سيأكلونه في عيدهم، وإن كان هو قد تألم – إن كل سرور في جانب يقوم على ألم في جانب آخر . (ب) فرحة العيد التي لنا نحن المستعبدين بعد أن تألنا في حياتنا وبعد أن يتألم مستعمرنا كما يتألم هذا الديك الآن."[٣] أما اختيار عنوان القصيدة فإنه مملى على الشاعر بمشاهدة واقع لم تستطع قصيدته أن تتحرك بعيداً عنه، فهذه تسمية الديك التركي – كما في أوروبا، والرومي كما في مصر، والحبشي كما في الشام .. لا فضل فيها للشاعر، وكذلك هذا التأويل المتوسع لمرامي البيت الأخير، وما قاله فروخ احتمال بعيد، يناقش في ضوء تحليل بنية القصيدة . وهي قصيدة جيدة من الناحية الفنية، ولكن لغير ما ذكر فروخ، أما إشارة "فدوى" إلى: الشعر التصويري الحي، فإنها إشارة صائبة، وواجب النقد أن يبين: كيف كان ذلك ؟

---

(١) اخي إبراهيم – ص ٦٢

(٢) شاعران معاصران – ص ١٤٤ ويذكر فروخ تاريخا للقصيدة ١٩٣١ ولا اهمية لهذا الاختلاف لان فرق ما بين العامين خمسة ايام!

(٣) شاعران معاصران – ص ١٤٥ (الهامش رقم ٥) .

نلاحظ أولاً أن العنوان كشف قناع القصيدة، واحتوى خلاصتها، إذ هي عن "الديك الذبيح" أياً كان اسمه، أو كانت طريقة ذبحه . وهذا العنوان أسيء اختياره لأنه وضع التلقي على طريق محدد لحادث محدد هو الذبح، ومن ثم لا مجال لطرح أسئلة عن الذابح، لأننا ما دمنا نتخاطب بصدد "ديك"، فإن الذابح لا يمثل علامة مؤثرة في توجيه المعنى .. إن الديك الذبيح هو القصد، أو لنقل عملية الذبح هي الموضوع، وهذا ما تصوره القصيدة من خلال عدسة مقربة، وبطيئة، فيها إمكانية الدوران والحركة لرصد أطراف المشهد ما بين الفعل ورد الفعل . ولو أن الشاعر اختار عنواناً أقرب إلى الرمز والتعميم، من مثل: صريع على الطريق – فرحة العيد (وهذه العبارة تضمنها البيت الأخير) – رقص ولا طرب (والمعنى متضمن في البيت الخامس) وما أشبه هذا، لو أن شيئاً من هذا القبيل كان، لتحررت القصيدة من المباشرة، ولتقبلنا التوسع في التأويل دون أن يحد من أفكارنا قيد هذا العنوان الذي يدل على ضغط الواقع على تصورات الشاعر، فليس العنوان وطريقة صياغته (سبكه) إلا مؤشرًا على طريقة الدخول إلى الموضوع، والمستوى الذي يخاطبنا منه الشاعر . ليس في القصيدة أي ذكر للديك، لا بجنسه من حيث هو ديك، أو داجن، أو طائر، ولا "بجنسه" من حيث هو حبشي أو رومي أو تركي !! وإننا إذا قرأنا القصيدة متحررة من قيد عنوانها سيستوي في تصورنا المجرد أن يكون الذبيح طائرًا أو حيوانًا أو إنساناً، وقد رأينا في روايات السينما عن الحرب أن المحارب المشتعل بحماسة الظفر تصيبه الرصاصة القاتلة، فيمضي في طريقه لا يشعر بما جرى، ولكن إلى خطوات !! وعلى عكسه نرى المحارب المقهور يتوهم أنه أصيب إصابة قاتلة فيرتمي بلا حراك، ويحتاج إلى جهد جهيد ليقتنع بأنه ليس هنالك من إصابة على الإطلاق، وقد يسلم الروح فزعاً واقتناعاً باستحقاقه الموت، قبل أن يدرك خدعة الإحساس .

لم يذكر "الديك" في القصيدة بأي اسم أو وصف محدد لطبيعته، وكان هذا التجهيل بطريق الحذف المتعمد، وقد كان هذا تأسيسًا ومدخلاً لتقنية الحذف التي شملت مساحة النص، في ما يتصل "بشخص" الذبيح دون غيره، وبهذا القصر تحول السلب إلى إيجاب، بمعنى أن علينا أن نكتشف أساساً (جمالياً) لهذا الحذف الأسلوبي . ونحن نعرف أن أسباب الحذف قد تكون الخوف منه (من المحذوف) أو الخوف عليه، وقد تكون مراعاة لمقتضى . وهذا ما يساعدنا في تعليل الحذف الذي سيحدد فيه المحذوف من خلال المذكور أو السياق:

١- مسنونة: مشكولة في النص منصوبة، فتكون على الحال، وصاحب الحال الفاعل المحذوف: "السكين"، ولا يختلف أمر الحذف إذا كانت "مسنونة" بالرفع، إذ ستكون صفة لموصوف محذوف، هو الفاعل النكرة .

٢- حزت: "حز" فعل متعد، لابد له من مفعول، فيقال حز الشيء: أثر فيه، ويقال: احتز السياف رأسه، فلا يصح الاكتفاء بالفاعل، ومؤدى هذا أنه لابد من تقدير مفعول محذوف، أي أن السكين: حزت العنق .

٣- وجرى يصيح: وفاعل جرى المحذوف هو الذبيح المفهوم من الكلام، سواء كان الديك أم غيره، وكذلك يقدر فاعل "يصيح".

٤- سألتهم: خان السلاح ؟ هنا حذفت أداة الاستفهام: هل أو الهمزة، وهذا مفهوم من ذكر "أم" بعد ذلك .

٥- زكية موتورة: صفة لموصوف محذوف: دماء زكية أي طاهرة، وموتورة: مسفوحة ظلماً .

٦- يزور - يعدو - يرتمي - يظفر: أفعال حاضرة يقدر فاعلها (الحاضر) بضمير الغائب: "هو" !!.

هذه ستة مواقع فيها حذف، لا تستقيم القراءة إلا بتقديره، وجميع هذه المواقع يتصل فيها الحذف بشأن من شؤون ذاك الذبيح، وفي هذا الحذف رغبة نفسية في القفز فوق التفاصيل، واختصار وصف الألم إلى الحد الأدنى اكتفاءً بما يوصل الرسالة. ويتضح المدى الجمالي الفلسفي لتقنية الحذف حين نعرضه على مقابل الحذف (وهو الذكر) والذكر هو الأصل، ومن ثم لا يحتاج إلى تعليل، ولكن تعدد المحذوفات تجعل من الحذف أصلاً معادلاً، فيحتاج الذكر إلى مسوغ . فحين يقول: "غلت بي ريبة" فإنه يستوفي أركان التعبير بشيء من البطء المفصل، لأنه في حالة من عدم فهم لما يجري، ولأنه لا يزال خارج المشهد . أما الذكر في كلامهم وتجنب الحذف: قالوا حلاوة روحه رقصت به" فلأنهم (القصابين – أو ممارسي الذبح بوجه عام) معتادون على هذا الفعل، ولهذا يأتي في كلامهم القول المألوف المتداول (حلاوة الروح) في حين يظل هو سادرًا في دهشته، فيعود بكلمة الرقص إلى حقلها الدلالي الخاص، ويركب من المشهد الراهن حكماً جديدًا على رقص الذبيح .

ونتأمل الشكل الموسيقي للقصيدة، وهي من البحر الكامل، الذي يتصارع في إيقاعه الجلجلة والصلصلة – كما يقول عبد الله الطيب –[1] مع الفخامة والجلال، وأيضاً فإنه ينص على أن "الكامل ليس ببحر تأمل"!! فهل يفسر لنا هذا تلك الجاذبية الرهيبة – التي لا تخلو من شناعة – في ذكر تفاصيل مراحل الذبح ومظاهره وأسراره، وربما أغنى القليل من هذا ليفسح مكاناً لتأمل هذا الصراع بين الحياة والفناء، لا في المشهد المحسوس، وإنما في ما تعنيه الحياة، وما يعنيه الفناء للكائن الحي؟ يستعرض عبد الله الطيب رائية أبي تمام (وهي من البحر الكامل) التي قالها حين أوقع المعتصم بقائده التركي (الأفشين) وأمر بصلبه وإحراقه،[2] وفيها يصف الفرح (الشعبي) بحرق الأفشين واستبشار الناس بالخلاص منه، ثم يقول الطيب : «تأمل هذا الغناء الوحشي، الا تكاد ترى فيه صورة بعض القبائل الهمجية وهي ترقص ثملة حول أجساد ضحاياها ؟!؟» إن هذا القول لا ينطبق على "الحبشي الذبيح"، لا لأنه ليس بشراً، فإننا لم نعرف هذا بقوة التحديد في النص، ولا لأنه ليس بيننا وبينه عداوة، فهذا أيضاً غير منصوص عليه، أو مسكوت عنه، والبيت قبل الأخير يتسع للمجاز، بل إنه بالمجاز أقوى من أن يكون التلمظ وشرب دماء الضحية على الحقيقة . لقد أشير "إليه" بالضمير الغائب: رقصت به – فإذا به – وإذا به – متدفق بدمائه ... الخ، وهو جسد حاضر يصارع موتاً أريد له من الأحياء.

في القصيدة أربع طباقات – كما تقدم: يشرق / يغرب – يعدو / يرتمي – يظفر / تهرب – فرحة / ألم . وقد ساعدت في تجسيد حالة الاضطراب حيث لا قرار، كما جسدتها إيقاعات هذا البيت الداخلية:

متدفق / بدمائه / متقلب

متعلق / بذمائه / متوثب

إن هذا التوازن الإيقاعي في هذا البيت الذي يرصد سكرات الموت، أو انسحاب الروح من الجسد، يجسم لنا تلك الرجفة المتكررة، الموقعة، التي تسبق السكون الأبدي !!

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – ج ١ ، ص ٢٤٦ وما بعدها إلى ٢٥٦ .

(٢) القصيدة مطلعها: فحذار من أسد العرين حذار   الحق أبلج والسيوف عوار

٥- السباعيات

عرضنا – في معرض الحديث عن النزعة التهكمية الساخرة في شعر إبراهيم – لما يمكن أن يعد ظاهرة فنية في تشكيل القصيدة "اللافتة" أو "الخاطرة"، وهنا نريد أن نرسي هذا الشكل الفني على قاعدة من الفهم للدوافع التي حملت الشاعر على هذا الاتجاه . ولكننا قبل أن نفعل ينبغي علينا أن نستوضح (أو نوضح) بعض الجوانب التي تضيء الطريق إلى ما يكاد يكون استقرار الشاعر عند هذا النمط تحديداً.

القصيدة التي تمثل الالتفاتة الأولى، مبكرة، ومعزولة، ولم يتضمنها الديوان، وهي قصيدة "لجنة" ويمكن أن نزعم أن المصادفة، أو الميل إلى "الملاطفة" والرغبة عن "المصادمة" هي التي وضعته على أول الطريق . لا نقول طريق التهكم والسخر من حيث هو طريقة في التفكير والتصوير، وإنما من حيث هو مقيد بامتداد معين، لصورة أو خاطرة تبرق لتنتهي . نستطيع أن نستعيد قصائد وقطعاً سابقة لنجد روح المفارقة تملي بعضاً، وروح التهكم تملي بعضاً آخر، ونادراً ما يجتمعان، ففي "الدم الخفيف" مسحة فكاهة عذبة وتهكم يستعين به على المرض، إذ تقول القطعة :

وطبـيـب رأى صـحـيـفـة وجـهـي
شـاحـبـاً لونـهـا وعـودي نحـيـفـا
قـال لابد من دم لـك نـعـطـيـه
نـقـيـاً مـلء الـعـروق عنيـفـا
لـك مـا شـئت يـا طبـيـب ولـكن
اعطني من دم يكون خـفـيـفـا !

أما قصيدته – من أربعة عشر بيتاً – بعنوان: "الشاعر المعلم" التي عارض فيها بكثير من الظرف والسماحة لامية شوقي الشهيرة "قم للمعلم"، فقد حشد فيها دماثته وخفة روحه:

شـوقي يقـول – ومـا درى بمصـيـبـتي
«قم للمـعلم وفّـه الـتـبـجـيـلا»
اقـعـد، فـديتـك، هـل يكون مـبـجـلاً
من كـان للنشء الصـغـار خليـلا

ويكـاد يفلقني الامــــيــر بقـــولـه

«كـــاد المعلم ان يكون رســـــولا»

لو جـرّب التـعليم (شــوقي) ســاعــة

لقـضى الحـيـاة شـقـاوة وخـمـولا

هذا ومثله ماثل في أشعار إبراهيم، قد يأخذ شكل الإغراق في المداعبة، كما في إعلانه عن الصابون العجيب، وقد ذكرنا تلك الأبيات، وكما يكتب "نشيداً" عنوانه "البقة والبرغوث" إذ تقول البقة:

نحن بنات الخشب نشرب دم العرب

ويقول البرغوث:

نحن الذين نقـفـز مكاننا مـعـزز

ويتم إبراهيم هذا الهذر في رسالته إلى صديقه وابن عمه قدري طوقان، بأن يضع توقيعه تحت عبارة: "الجبنة الطازة" !!

خلاصة ما نريد هنا أن إمكانات الحس الكوميدي والتصوير التهكمي والقدرة على الإضحاك متوافرة في أسلوب إبراهيم (شعراً ونثراً) ولكن هذا الحدث العارض نبهه إلى شيء جديد، فهذه الالتفاتة الأولى، المعزولة التي لم يتضمنها الديوان بعنوان "لجنة"، وهي لمحة حفلية، تهكمية، القاها إبراهيم في الحفلة الكبرى التي اقامتها الجمعية الإسلامية المسيحية في رام الله، لوفود الدول العربية، تقول هذه القطعة:

لجـنـة إثـــر لجـنـة إثـــر لجـنـة

كلفـــوا «الخـــاطر الكريم» بـهـــدنة

ولجـــــان تــلـي ، واخــرى تــولـي

هـكـذا يـبـدع الســيــــاسي فنّة

حـســبـنـا مـن خـصـالـهم ان عـرفنا

ايـهـذا الخـداع انـك مـــهـنـة

غـــيــر انّ المكـروه يـاتيك احـــيـــانــاً

بخـيـــر، كــالخـــيـــر ياتي بمحنــة

مـــثلمـــا تقـــصف الريـاح ولا تنفكُّ

حـــتى تسـوق للجـــدب مُـــزْنَـــة

مـــرحـــبــاً للوفـــود، شكراً لـقـوم

جـــمـــعـــتـــهـم خطوبنـا المرجَـــحِنَة

نحن لولا الخطوب مـــا جـــمـــعـــتنا

بعـد طـول الاعـــمـــار إلا الجـنَّة[1]

لابد أن هذه القطعة أضحكت الوفود العربية القادمة إلى فلسطين، وهي وفود تعرف أنها جاءت في "شكل" لجنة، ولا تملك إلا أن تقترح تفريع (أو تفريخ) لجان أخرى، فهكذا أضحك إبراهيم أعضاء المؤتمر على أنفسهم، دون أن يغضبهم، ولا تمنعنا هذه النتيجة (المتوقعة) الطريفة عن القول بأن القطعة ليست محكمة الصناعة، فالبيت الخامس (الذي يقدم البرهان العملي على صواب ما يقرره البيت الرابع) لا يتسع له السياق، وكذلك تحرك "المرجحنه" حاسة المداعبة إذا اقترنت بطريقة وحركة في الأداء، ولم تأخذ سمت الإلغاز . المهم أن هذه القطعة نشرت بصحيفة فلسطين (٢٠ / ٧/ ١٩٣٠) وظلت وحيدة في بابها، حتى صنع إبراهيم قطعة أخرى على قدها (أي من سبعة أبيات - تهكمية) ولكنها تفيض مرارة !! لقد تضمنها الديوان، وأشار إلى تاريخ نشرها(١٠/٧/١٩٣٤ - أي أنها بعد "لجنة" بأربعة أعوام كاملة . أما المرارة فقد جاءت من التوجه الأليم إلى مواطنيه، أو "إلى الأحرار" كما حدد العنوان، ولكن المعنى يسلب منهم كل شعور بالمسؤولية، ويتهمهم بالمتاجرة بالقضية، وبالمظهرية، وبما هو شر من هذا وذاك:

وقـــد شـــبـــعـــتـم ظهـــورًا في (مظاهرة)

(مـــشـــروعـــة!) وسكرتم بـالـهـــتـــافـــات

ولـــو اصـــيــب بـجـــرح بعـــضكم خطا

فـــيـــهـــا، إذًا لرتعـــتم بالحـــفـــاوات

---

(١) الكنوز - ص ١٠٣ .

بـل حكمــة اللـه كــانت في ســلامــتكم
لأنكم غــيــر أهل للشــــهـــادات!! [1]

ومرة أخرى انصرف إبراهيم عن هذا الشكل، ثم ما لبث أن عاد إليه بعد عدة أشهر، بموضـوع، بعيد عن مرارة القضية ومعاناة عدم تقدير الزعامات لخطورة ما يفعلون، وخطورة ما لا يفعلون !! فكتب قطعته الساخرة بعنوان: "وليمة المعكرون"[2] التي لم يتضمنها الديوان، على رغم من قدرة الخيال، واللغة، وتمكنهما من "ملاعبة " هذا الطعام المألوف بشدة تجعل القول فيه غير ميسر:

اتـغــــــريـنـي بـحـب المـعـكـــرون
وتنصب لي الحـــبـــائل في صـــحـــون
وتطعـــمني الأفـــاعي ناهشـــات
فـــقل لي كـــيف تهـــضم في البطون؟
فـــلا تـركـــيـب امـــعـــائي حـــديـد
ولا في مــــعـــدتي بـعض الحـــصـــون
ولا هي منظر، فـــتـــقـــول ســـاعت
مـــذاقـــتـــهـــا، وسـرت للعـــيـــون
ومـــاالتـــزليق والروغـــان منهـــا
ســـوى طبـع المراوغ والخــــئـــون
دعـونـا مـن وليـــمـــتكـم ، فـــإنا
ســـمـــعنا عن ولائم (مـــوســـوليني)
فـــإن الجـــوع خـــيـــر من طعـــام
يـجـيء المـــوت مـنـه عـلـى فـنـــون

وهذه القطعة أكثر توفيقاً (فنياً) من سابقتها، ومن المؤسف أن كتاب "الكنوز" وهو المصدر الوحيد المتاح لنا لتوثيقها لم يهتم بمراجعة تاريخ نشرها بجريدة الدفاع، إذ ذكر أن هذا حدث بتاريخ ٤/١٥ ولم يذكر العام، وحدد يوم الإثنين، ورقم العدد وهو ٢٩٦ ص ٤

(١) هذه السباعية تضمنها الديوان (طبعة دار القدس) – ص ١٤٦
(٢) الكنوز – ص ١٢٣ .

- وهذا اضطراب واضح يكتنفه الشك وعدم التثبت، لأن البيانات السابقة التي وثقت "وليمة المعكرون" برقم العدد ورقم الصفحة، مكررة (ص ١١٨) مع ذكر تاريخ مختلف وقصيدة أخرى، هي قصيدة: "أنتم"، أما "وليمة المعكرون" فيمكن أن نحدد يوم نشرها بأنه ١٩٣٥/٤/١٥، وهو ما يمكن استخلاصه من تعاقب أرقام أعداد الصحيفة قبل "وليمة المعكرون" وبعدها .

والآن: نحسب أننا انتهينا إلى الصورة الآتية:

١- كتب إبراهيم أولى سباعياته في مناسبة طارئة، وبأسلوب تهكمي - عام ١٩٣٠ .

٢- انصرف عن تنمية هذا الشكل أو متابعته لمدة أربعة أعوام، خرج على الناس بعدها بقطعة "إلى الأحرار" امتزج فيها التهكم بالمرارة والتنديد الصريح أيضاً.

٣- عاد إلى إهمال كتابة السباعيات عدة أشهر، ثم نشر "وليمة المعكرون" .

٤- نلاحظ أن المحاولة الأولى، والمحاولة الثالثة لم تأخذا مكانهما في الديوان، فإذا كان هذا من فعل إبراهيم، فإن نشره للقطعة الثانية، ربما يدل على أنه جمع عزيمته على أن يقصر كتابته لهذا النوع على المحتوى السياسي.

٥- بعد ستة أشهر فقط من تاريخ نشر"إلى الأحرار" - أي في ١٩٣٥/١/١٨ نشر قطعة بعنوان "يا قوم" التي فتحت الطريق للتدفق في ذات الاتجاه، وتوالت القصائد حتى بلغت سبع عشرة قصيدة في أقل من خمسة أشهر، إذ نشرت الأخيرة "القدس" في ١٩٣٥/٥/١٠ .

٦- وخلاصة المشهد أن إبراهيم صنع عشرين قصيدة، تتكون كل منها من سبعة أبيات، اثنتان منها ذات طابع هزلي كاريكاتوري، لا يتصل بالأوضاع الفلسطينية، أما الكثرة (١٨ قصيدة) فإنها اتجهت إلى نقد هذه الأوضاع .

٧- نظم إبراهيم هذه القصائد في عدد محدود من البحور (ستة بحور ومجزوءي بحرين) .

فمن البحر الخفيف القصائد: الإيمان الوطني - أيها الأقوياء - إلى ثقيل - أنتم - لجنة .

ومن البحر البسيط - القصائد: إلى الأحرار - زيادة الطين - القدس.

ومن البحر الكامل - القصائد: الشيخ المظفر - السماسرة - يا حسرتا.

ومن البحر الطويل - القصائد: تعزية البيت الهشمي - ١٠٠٠ - نعمة.

ومن البحر الوافر - القصيدتان: مناهج - وليمة المعكرون .

ومن البحر المتقارب - قصيدة: أيتها الحكومة .

ومن مجزوء الكامل - القصيدتان: يا قوم - لمن الربيع.

ومن مجزوء الرمل - قصيدة: غايتي .

إن هذه البحور يختلف مداها، وقدرة استيعابها للأفكار التي حرص على أن تكون خاطفة وساخرة، تكتفي باللمح والإشارة، وتتكئ على المفارقة (أحياناً) وعلى التهكم آخر . وهذه القدرة على تطويع موسيقا البحر (أو البحور) لأداء الوظيفة نفسها ليدل على خبرة عالية بأسرار صناعة الشعر، ويدل أيضاً على أن إبراهيم إنما كان يفكر في قضية الشكل من ناحية الامتداد والصياغة، ساعياً إلى اكتشاف نوع من الخصوصية، يؤدي رسالته التي يرى أنها يوافقها هذا الأسلوب، ويرى أيضاً أنه يستحق بها أن يعد فاتح باب من أبواب التشكيل الفني للقصيدة العربية الحديثة.

****

١٠ - إبراهيم ... إعلامياً

١ - الإعلامي : ما قبل .. ما بعد !!

كانت الفترة ما بين آذار (مارس) ١٩٣٦، وتشرين الأول (أكتوبر ١٩٤٠)، وهي كما ذكرنا قبل - لا تزيد عن خمسة وخمسين شهراً، كانت من أخصب مراحل العمر القصير بالكتابة والتأثير في الثقافة وفي الرأي العام في فلسطين، وهي الفترة التي شغل فيها إبراهيم منصب "مدير البرنامج العربي في مصلحة الإذاعة اللاسلكية بفلسطين" . وهذه الفترة القوية المؤثرة لم تحظ باهتمام من كتب عن إبراهيم وفنه، ربما لأن نتاجه الشعري فيها كان قليلاً جداً، ولولا قصيدتان مؤرختان : "رثاء أديب منصور" (أيلول ١٩٣٩)، و "بلا عنوان" (١٩٤٠) وقطعتان إحداهما "نشيد رثاء غازي" (١٩٣٩) والأخرى "أشواق الحجاز" (١٩٣٩) لحكمنا على زمن العمل بالإذاعة بالجدب الشعري المطلق، وهو حكم صحيح حتى مع وجود هذه القطع الأربع، إذ يبدو فيها التسطح والعجلة، ولا نجد فيها تلك الحيوية التصويرية، والرصانة اللغوية التي نتوقعها من شاعر متمرس يسعى نحو ذروة نضوجه في أربعينيات عمره . ولعل هناك سبباً آخر يموّه على جهده العلمي والعملي في المرحلة الإعلامية (الإذاعية) وهي أن الطريقة التي دفع بها إبراهيم إلى الإستقالة أو الإقالة تبدو جارحة بمقدار ما هي مؤلمة لمن كان في مكانه ومكانته، ومن ثم فإن نشاطه الإعلامي كأنما يختزل في هذا الحادث، أو يلونه هذا الحادث، ويؤثر على منظوره العام، وهذا ظلم لإبراهيم، وتجاهل (أو تجهيل) بجهد متميز، بلغ فيه إبراهيم مستوى الإبداع، وليس في هذا ما يثير الدهشة، فلعلنا نذكر أن تطلع إبراهيم المبكر كان العمل بالصحافة، وأنه سافر إلى القاهرة عقب تخرجه ليجد لنفسه مكاناً في إحدى دور الصحف التي يطمح أن يعمل محرِّرًا بها، ومن الممكن أن نتصور الظروف الخاصة التي أحاطت بهذا السعي، وأولها

مرض إبراهيم (المستمر) وما يثيره من قلق والديه خاصة إذا ما عاش منفردًا بعيداً عن رعايتهما المباشرة، كما نعرف من طبيعة العمل الصحفي أنه لن يستجيب استجابة فورية لرغبة شاب شاعر لم تتوطد له شخصية ادبية تتجاوز أحلامه في الكتابة . المهم أن هذا التطلع المبكر دل على رغبة كامنة في أن يكون على تواصل مع الناس، مع القراء، وأن يعيش بينهم، ويتفاعل معهم، ولعل "دار الندوة" في الجامعة الأميركية، والتردد على المحافل الأدبية في بيروت (قصر ضوما - وصحيفة البرق وصاحبها الأخطل الصغير) والمساجلات الشعرية، كلها تشير إلى شاعر حياة وليس شاعر تأمل، شاعر بالناس كما أنه شاعر بنفسه، ومن شأن هؤلاء الشعراء أن يسهل استدراجهم إلى المنبر الصحفي الذي يوفر لهم اتصالاً مباشراً عريضاً بجمهور القراء، ويحقق لهم التفاعل الفوري مع مجريات الحياة.(١)

كيف حصل إبراهيم على موقعه الإعلامي المؤثر ؟ رسالته المؤرخة ١٩٣٥/١٠/١٠ إلى صديقه عمر فروخ تصف هذا بدقة وتفصيل، مبتدئاً باستدعائه لإجراء مقابلة شخصية - غير رسمية - مع مدير المطبوعات ومدير الاستخبارات - وهما إنجليزيان، ويبدو تأثر إبراهيم بأن الجلسة كانت لمجرد التعارف فلم يجر سؤاله عن شيء في الماضي أو المستقبل، غير أنه لم يستطع أن يواري ما رأى من الدهشة والاستغراب في أعينهما أن يكون الشاعر المهيج له هذا الجسم الضعيف، فما كان من إبراهيم إلا أن استدعى "أمثلة" تاريخية ادبية تدافع عنه، من الشعر العربي، ومن مسرحية يوليوس قيصر !! في اليوم التالي طلب من إبراهيم أن يتقدم بطلب لشغل وظيفة "مدير برنامج الإذاعة العربي" ورتبته senior K، ولا ينسى أن يذكر في رسالته أن راتب هذه الدرجة ٢٩ جنيهاً شهرياً، ثم يختم رسالته بعبارة دالة : "ولعل الله ييسر، فالمركز طيب، والمبلغ لا يستهان به، والمسؤولية فيه لا تكبد حاملها كبير تعب وعناء" !! هذه الإشارة الأخيرة إلى "المسؤولية" - ولا نرجح أن إبراهيم كان يخفي وراءها عكس ما تنطق به، فقد كان يكتب لصديق وليس للنشر - تدل على ضعف شعوره بالمطلب الوظيفي، وعدم تمعنه في المواقع وما تعنيه وما تعرض له شاغلها، كان فرحاً بما ذكره من شرط مفترض في من يشغل "مدير البرامج العربية"، وأنه

(١) النماذج القريبة لهذا المسرى : صالح جودت في دار الهلال، وكامل الشناوي في صحيفة الأخبار، وفاروق جويدة في الأهرام، والأبنودي في الأخبار والأهرام معاً، ولا تثريب، فقد بدات الصحافة العربية في كل مواقعها في رعاية دعاة الإصلاح والأدباء .

"يجب أن يكون شخصية أدبية معروفة في البلاد، من أصحاب المكانة فيها"، وهذا الوصف التقويمي ينصرف إلى "ماضي" الشخصية المختارة، أو بصيغة أدق : إلى بعض ما ينبغي توافره في هذه الشخصية، أمّا ما يجب عليها أن تصنعه في المستقبل، وفق شروط القطاعات المؤثرة، المتنابذة في أرض فلسطين، فهذا ما لم يعطه إبراهيم ما يستحقه من الاهتمام، قدر ما أعطى القيمة الأدبية للوظيفة، والراتب الذي تدره . وليس لنا أن نحمل الأمور (أو نجملها) فوق ما تحمل من الدلالات، فإن بلبل فلسطين الشجي لم يقدم – في أي عمل شغله – برهان رغبة حقيقية في الالتزام بشروط العمل والحرص على البقاء فيه وتأكيد النجاح من خلاله . ولا نستطيع أن نعيد هذه النزعة التي تضمر الرغبة في التخفف من الواجبات والالتزامات، وما تتطلب من ضوابط ونظم إلى أنه ذلك الشاعر المفعم بحب الحياة وحسب، فهناك الوفرة المالية (أو على الأقل الرعاية المادية) التي تحيطه بها أسرته، مما يشعره بأنه ليس في ضرورة تستدعي "الخضوع" للمضايقات، وهناك قبل هذا كله – وبعده أيضاً – مرض المعدة، تلك القرحة الكبيرة في مؤخرة المعدة في الجدار الأعلى، وقد كان "إذا تحركت آلام معدته سريع التأثر، تثيره الأمور العادية، وتغضبه الملاحظات اليسيرة"[1]، فكان من الطبيعي أن يكون سهل الاستفزاز، سريع الشعور بالملل والضيق، حتى لقد مل حياته ورأى غايتها وهو في ريعان شبابه، حين قال :

من طبـــيب إلى طبـــيب فــقـــبـــحـــاً
لحــــــيــــــاة على الأطبـــــاء وقف

انتهى الأمر بأن تسلم إبراهيم مركزه المهم، بعد انتظار، ليس بالقصير، وقلق من جانبه، إذ كان يعرف أن أشخاصاً آخرين ترشحهم جهات أخرى، أو يسعون لمنافسته، ولكنه – في النهاية – تسلم العمل، بعد أن وافق المندوب السامي. يشير إبراهيم إلى نوع من تردد سلطة الانتداب في إسناد إدارة الإذاعة العربية إليه، لما يعرف من مرضه الذي يحمله على الانقطاع عن العمل، وأن هذا العمل الإعلامي (المقلق) قد يهدد حياته (!!). إن هذا السبب (الصحي) ما يحرص إبراهيم على ذكره، وهو ليس بمستبعد، ولكن يرجح أنه لم يكن السبب الوحيد، فهناك تاريخه الوظيفي، وما يعرف عنه من حرية السلوك، وهما سببان يغريان بتفضيله من وجه، وعدم الاطمئنان إلى ما يتوقع منه، من وجه آخر !!

---

(١) ينظر : شاعران معاصران : الصفحات ٢٠، ٤٦، ٤٨، ٤٩ .

وهذا ما حدث بالفعل، ولكن انكشاف مساحات الاختلاف احتاج إلى هذه السنوات الأربع، ومع هذا، لم تكن السلطة الإنجليزية – إلى ذلك الوقت – تستطيع أن تستبعد أديباً مرموقاً محبوباً من شعبه لقضايا موضوعية تحتمل الاختلاف ولا تحتمل التخطئة . ولكي يتم هذا الاستبعاد دون إحداث أضرار في علاقة المجتمع الفلسطيني بسلطة الانتداب، كان لابد من "ذريعة" تحدث دويًا، وتؤدي إلى تحقيق ما أصبحت ترغب فيه جهات شتى (اليهود، والسلطة الإنجليزية، وبعض المنافسين من مثقفي الفلسطينيين) ليخرج إبراهيم من الإذاعة، مجرداً من البطولة .. ومن المؤسف حقاً أنه سهل عليهم (إن لم يكن أعطاهم بنفسه) هذه الذريعة !!

في بداية تسلمه العمل الإذاعي شمر عن ساعديه، بعبارة أخرى : استدعى قدراته المهدرة، واسترد حلمه القديم، وعادت إليه قوة التحدي . يقول لصديقه – بعد عامين من العمل – "لعلك تلاحظ فيّ روح التصيّد للإذاعة – هو كما ترى، لقد أصبح دأبي أن أجعل هذا البرنامج تحفة (يقصد برنامجه الأدبي، وكان يستكتب فيه من أعلام الأدب والمستشرقين) .. بحيث أبز به برنامج مصر، وقد توفقت في ذلك إلى حد بعيد . وقد جاءني الثناء العاطر على البرنامج من مصر نفسها، ومن العراق وسوريا والهند والرياض[1]"، ولكن "فدوى" تضيف أمرا آخر يتجاوز نجاح برنامج أدبي كتب عنه إلى صديق، إلى ما هو نوع من التوجيه والتعبئة المعنوية للشعب الفلسطيني، ومن المؤكد أن فدوى أقدر على التنبه لهذا، وأدق في الوصف، لأنها عاشت المرحلة ذاتها بكل ما تملك من وعي المثقفة الشاعرة الفلسطينية التي تتنفس حياة شعبها وهمومه يوماً بيوم . تقول :"لم تمض مدة يسيرة على إشرافه على البرامج العربية حتى كانت تلك البرامج مرآة ينعكس عليها ذوق هذه البلاد، وآراء أهلها العرب، وكان أكبر همه أن تكون الأحاديث قريبة من مستوى العقول على اختلاف طبقاتها .. ولعل من أهم ما قام به هناك تصديه لفئة غير عربية، كانت تسعى سعيها لتنشيط اللغة العامية، وجعلها اللغة الغالبة على الأحاديث العربية المذاعة[2]".

وقد تصدى إبراهيم لهؤلاء على اختلاف مراميهم، معلناً بغير مواربة أن العرب – مسلمين ومسيحيين – يدينون بالقومية، وأن تنشيط العامية غايته القضاء على اللغة

(١) شاعران معاصران – ص ٥٤ .

(٢) أخي إبراهيم – ص ٧٧ .

العربية!!. وتذكر "فدوى" في عرضها لهذه الصفحة الأليمة بالثورة في فلسطين ذاتها أثناء هذه الفترة، وطبيعي أن يكون موقف الجهاز الإعلامي (العربي/الحكومي) غير مستقر، ثم انتهت الثورة في فلسطين لتنشب الحرب العالمية الثانية، فتفرض الرقابة وتتشدد . وحين ترصد "جهات" المراقبة غير الرسمية لإبراهيم تشير إلى اليهود، الذين يحصون كل ما يذاع ويخرجونه تخريجاً سياسياً، من ثم تكون الأحاديث الدينية والأخلاقية تحريضا، ويكون التاريخ دعاية، وحتى الدعوة إلى الاهتمام بصحة الأطفال، تتحول بهذه القراءة المتحيزة دعوة إلى الاستعداد للمقاومة مستقبلاً!!، فكل ما يبثه إبراهيم – من هذه الوجهة – مسخر للتحريض . ثم يؤدي الحسد والمنافسة بين أبناء الوطن الواحد دورهما، ليتصيدا ويؤولا في مضمون قصة مذاعة، هي قصة "عقد اللؤلؤ" . ويضيف عمر فروخ على ما أشارت إليه فدوى أمرين : الأول أن الإنجليز – وليس اليهود والمنافسون وحدهما – كان لهم مصلحة في إبعاد إبراهيم، لأن برامجه الجادة لا تناسب "تنويم" الناس، وإلهاءهم بالتسلية والطرافة، بل على العكس، تعمل ضد استقرار سلطتهم . والأمر الثاني ما يشرح به كيف أول خصوم إبراهيم السياسيون من الفلسطينيين قصته «عقد اللؤلؤ»[1] التي سبقت القصيدة العاصفة :

«قدم إبراهيم للإذاعة قصة من وضعه هو باسم عقد اللؤلؤ، تدور حول الأمانة، وقد رأى المشرفون على الإذاعة أن "الأمين" بطل القصة، إنما هو رمز إلى الحاج أمين الحسيني، وبما أن الإذاعة حكومية، والحاج أمين مناوئ للحكومة، فإن عمل إبراهيم يعد خروجاً على العرف المسلكي، وذلك مما يؤاخذ به إبراهيم . على أن السبب الأساسي لإقالة إبراهيم كان قصيدة نظمها إبراهيم في ذلك الحين مطلعها :

يا شهر أيار يا شهر الكرامات[2]
ورد ومحن وغيد في البجامات

هذه القصيدة في المجون، وهي عجيبة من العجائب في حسن التصوير والسبك، وفي الشاعرية . ولقد لاقت هذه القصيدة رواجاً كبيراً وانتشرت بالرواية والاستنساخ أكثر

(1) انظر النص التراثي لهذه القصة في ملحق الكتاب رقم (٢).

(٢) هكذا جاء في : شاعران معاصران – ص ٥٥ – "والأصل" بألفاظ خارجة يجاريها هذا الوزن، ولكنه أصل يتداول شفاهياً .

من شعره الذي نشر في الصحف والمجلات . غير أن في هذه القصيدة تعريضاً شديداً بأحوال دينية معينة، وبأشخاص كانت تحتضنهم السلطة الإنكليزية، ذكرهم إبراهيم بأسمائهم . وحرص إبراهيم على الا تحمل هذه القصيدة قرائن مادية تكشف عن شخصيته، فنسخها على الآلة الكاتبة، ولكنه ترك نسخة منها في جرار مكتبه، بدائرة الإذاعة، ويبدو أن بعض خصومه في الإذاعة عرف بأمر القصيدة وعرف بأمر النسخة التي في الجرار فدل عليها رؤساءه وقامت الحجة على إبراهيم في ذلك»[1].

من المؤكد أن هذه "السقطة" الفاجعة لا تناسب موقع إبراهيم ولا شخصه ولا حجم الآمال المعلقة عليه، وكان لابد أن يضع هذا كله في اعتباره، وإننا حين نستبقي شيئاً من حسن الظن به (وظيفياً) سنقول إن الدور الإعلامي الرسمي المحايد بالنسبة للصراع بين الجماعات والأحزاب الفلسطينية المتناحرة على المناصب الحكومية، وعلى قيادة الجماهير الممزقة بين المطالب العشائرية وقضية الوطن المهدد بالزوال (وقد ضاق إبراهيم بهذا المستوى المتدني الانتهازي وهاجمه في قصائد عدة)، نقول إذا كانت الإذاعة (وهي جهاز حكومي) لا تتيح له أن يقول كلمته بصراحة ودون مواربة، فإنه رأى أن يقولها عبر الإعلام "السري" – وهو لا يقل تأثيراً عن الإعلام الرسمي العلني، بل لعله الأقوى في مثل هذه الحال المضطربة – فهذا من حقه، ولكن من يتعرض للألعاب الخفية لابد أن يتقن فن اللعب، ويعرف كيف يخفي نفسه، بأن يغير في أسلوبه إلى نقيضه، أو يجد من مريديه من يتبنى القصيدة وينسبها لنفسه متحملاً مغبة هذه النسبة، وإلا يتطابق محتوى القصيدة (السياسي) مع رأي إبراهيم المعروف في زعماء البلاد، كأن تنتقد الجميع، ولكنها تتوسع في نقد الخصوم .. إلى آخر ما يمكن إرساله من دخان التعمية على الحقيقة، أما أن تكون "عجيبة من العجائب في حسن التصوير والسبك وفي الشاعرية" ثم – على صحة ما يروى – توجد نسختها في درج مكتبه الخاص، فهذا المستوى من الغفلة يصل حد الاستهانة، ولا نميل إلى تصديقه، لولا أن له سوابق مروية أيضاً : في مرحلة الدراسة الجامعية، إذ كان يطلق لسانه في انتقاص قدرة أساتذته المعرفية، ويلمزهم بسخريته في مجلسه بين

---

(١) شاعران معاصران – ص ٥٥، ٥٦ .

اصدقائه، وكان هذا الانتقاص يصل من يتقصدهم، فضلاً عن زملائه من الطلاب[1]، لقد اغفلت "فدوى" هذا الجانب من محنة اخيها تماماً، ولعله ينكأ عندها - حين تذكره - جراحاً تريد أن تنسى حدوثها، ويكفي ما لاقى إبراهيم في أعقابها، إذ لم يحتمل - كما كان يحتمل قبل - أن يخلد إلى الراحة (البطالة) وأن يجد المواساة الأسرية في توفير ما يلزمه من النفقة . لقد تعود الآن على المكانة المكتسبة بالوظيفة العليا، وله - بسببها ومن قبلها - خصوم بعضهم يعمل معه في الإذاعة نفسها، كما أنه الآن زوج وأب لطفلين (جعفر وعريب) وإنه في لحظة انهياره بحاجة إلى رد اعتبار عاجل، من ثم كان قبول "مخاطرة" العراق التي لا تحتملها صحته، وبالفعل .. لقد كانت سعيًا إرادياً إلى النهاية !

٢- رسالة إبراهيم الإعلامية

لم تشر رسائل إبراهيم المتصلة بعمله الإذاعي إلى أية شروط شرطت عليه حين قبل العمل، أو قبل هو لهذا العمل، ولكن منطق الإدارة الإنجليزية المنتدبة يحتم أن مثل هذه الشروط لابد موجودة، وبخاصة أن هذه الأجهزة الإعلامية كانت جديدة تمامًا، وبلا تقاليد أو نظم سابقة تلتزم بها، ولن نجد صعوبة في استنتاج بعض (أو أهم) هذه الشروط من طبيعة العمل ذاته، فهذه الإذاعة التي بدأت موجهة إلى داخل فلسطين بثلاث لغات متوازية، متزامنة (العربية والعبرية والإنجليزية) ليس لنا أن نتوقع أن تكون الرسالة التي تبثها كل منها ترمي إلى هدف يتوحد فيه الجميع وإن تكن متعددة اللغات، وعلى عكس هذا نتوقع أن يكون الإرسال العبري مستندًا إلى وثيقة الانتداب وما تضمنته من اعتراف بوعد بلفور، ونص على تهيئة الظروف لإقامة الوطن القومي لليهود، وهذا إطار يقبل التوسع إلى مالا نهاية، في حين أن تهمة الاستعداء والتوجيه إلى رفض الآخر، ومن ثم التصدي لتعطيل وثيقة دولية مقررة، هذه التهمة جاهزة حتى لو اكتفى البرنامج العربي بإذاعة القرآن الكريم

(١) ينبغي ان نعترف اننا لم نقرا هذه القصيدة، وكل ما سمعته منها مطلعها بالفاظه الصريحة وليس بالألفاظ المذكورة سابقاً، حدثني عنها - منذ زمن طويل فى مناسبة ما - صديق فلسطيني ينسبها - ايضاً - إلى إبراهيم، ولم يذكر لي ان للقصيدة اهدافاً تضعها في النقد السياسي لبعض الزعامات، وإنما هي قصيدة ماجنة وحسب !! ولعل هذا ما تبقى منها في الذاكرة الجمعية، ولهذا شبيه في "أميات" الأديب المصري نجيب سرور .

والسيرة النبوية !! حتى لو قرأ من الشعر القديم أو الحديث، وكما رأينا فقد أشارت أصبع الاتهام إلى برنامج يحث الأمهات على العناية بأطفالهن وتنشئتهم على الشجاعة والشعور بالكرامة !! لا نستطيع أن نحدد بدقة متى بدأ إبراهيم يعمل وفي ضمير برامجه المتنوعة هذه الرسالة التي توقظ الوعي بالتاريخ، وتعمق الانتماء إلى العروبة، وتنشط الشعور بالشخصية العربية، وتقوي استقلال الرأي، وتوقظ الهمة لمقابلة المتغيرات المعاندة . لا نملك تحديد البداية أو طريقة التدرج، لأن ما استنقذه المتوكل طه في "الكنوز" لا يشمل كل ما أذيع أو نشر، ولا يسجل تاريخ الإذاعة أو النشر، ومع هذا فإن القدر الذي بسطه بين أيدينا يكفي للتدليل على أن إبراهيم كان يعرف طريقه جيداً، ولم يفرط فيه مطلقاً، وإنما أخذ يدور حول المركز الذي يبغي محاصرته من كل اتجاه، ولاشك أن جماعات الأعداء والعملاء، كانوا له بالمرصاد، وليس من المستبعد أنهم لم يفطنوا إلى الحيلة في بداياتها، ولكن الاستمرار فيها يكشف عن أهدافها، وهذه الأهداف ليس من اليسير الاعتراض عليها صراحة، وعلانية، من ثم كان التستر وراء إعلان أفضلية اللهجة العامية على الفصحى، ولكن إبراهيم – الذي لم يعبأ بالاعتراض – كان يعرف أن العربية الفصحى من صلب رسالته الإعلامية، وأن النص الفصيح هو مضمون ومحتوى آخر، وليس مجرد مستوى مختلف في التعبير، فإمكانات ما يصل من المعنى بالعربية يتجاوز بكثير ما يمكن إيصاله بالعامية .

سنقدم بعض الأمثلة على ما ذكرنا:

* في برنامجه الأدبي الأسبوعي بعنوان "مساء الإثنين" يختار كتاباً ليعرضه على المستمعين، وقد اختار في هذه الحلقة كتاب الأمير شكيب أرسلان : "الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية" وفي هذا العرض لمادة الكتاب لا نجد أي تلميح في اتجاه فكرة "الفردوس المفقود"، فهذه الصرخة المباشرة يصعب أن تمر، ولعل مصير الأندلس لم يكن حاضرًا بدرجة مخيفة حتى ذلك الوقت، فقد كان في النفوس رجاء، من ثم اكتفى بأن يورد خطبة المؤلف بألفاظه، التي يرى فيها "أن كل أمة من الأمم تجعل تاريخ سلفها هو العلم المقدم والدرس المقدس، .. فإن كان الحاضر مماثلاً للماضي فمغزى التاريخ هو حفظ

التسلسل ومنع التخلف، وإن كان الحالي مقصرًا عن الخالي وقد عادت البدور أهلة، وذهب المجد إلا أقله، كان درس تاريخ السلف أفضل حوافز الاستباق إلى الكمال، ليقال للناشيء هكذا كان آباؤك، فأين إباؤك؟ وهذا ما فعله أجدادك، فأين جهادك؟..."

* وفي حديث عن الشاعر ولي الدين يكن، مناسبته ظهور ما استنقذ أخوه من قصائده في ديوان، يذكر نفي الشاعر لمطالبته بالحرية زمن السلطان عبد الحميد، ثم يختار من شعره ما يصور الحالة السائدة في فلسطين، وما ينبغي أن يقال فيها أو يقوله إبراهيم بنفسه، وهذا بعض مما أذاعه، وليس من المهم أن يوضع تحت لافتة "ولي الدين يكن"، فالأهم أنه نشر هذا الشعر على الجمهور الفلسطيني المتشوق لإرواء عواطفه الوطنية، ونكتفي من مختاراته بهذه القطعة التي يقدم لها بقوله: وإليك أيها المستمع الكريم هذه الزفرة الأليمة :

يبكي بنوك ويضحك الزمنُ
ماذا أصابك أيها الوطنُ
ما أوشكت أن تنتهي محن
إلا وجاءت بعدها محنُ
أما الرسوم فإنها درست
أما الرجال فإنهم دفنوا
لولا بقايا معشر سلفوا
لتنبهت من نومها الفتنُ
العصر راجت سوق باطله
فالحق فيه ما له ثمنُ
فطن البرايا للذي وقعوا
فيه، وبعض الناس ما فطنوا
يا قوم هبوا من مضاجعكم
طال المدى، حتى مَ ذا الوسنُ ؟!

ولله دره حين يقول:

يا ديـارًا خلـت فـــــامـــــست خـــــلاء

احــــــسن اللـه في بـنـيك الـعـــــــزاء..

إلى آخر هذه الاقتباسات التي يراوح فيها بين التركيز على الهدف الوطني والتوعية بالأحداث الجارية واحتمالات ما تؤول إليه وشحن النفوس بالغضب، واختيارات من الشعر الإنساني متنوع الأغراض، لقيمتها الجمالية، وهذا يتضح في مختاراته من شعر "يكن" فهذه القطعة الي ذكرنا ليست من الشعر البارع، ولا تنبئ عن شعرية زاخرة، ولكنها تحمل من التنديد بالواقع والتنبيه إلى خطر الركون إلى الهدوء ما يحتاج مثل إبراهيم إلى قوله بنفسه، وتوجيهه إلى قومه في فلسطين .

* وفي حديث عن الشاعر العباسي على بن الجهم يبدأ بذكر ما اختار "صاحب الأغاني" له من "صوت"، وهو اختيار له مغزاه :

هي النفس مـــا حــمّلْتَــهـــا تَتَــحَـمَّلُ

ولـلـدهـــر ايـــام تجـــــور وتـعـــــدلُ

وعـاقـبـة الصـبـر الجـمـيل جـمـيلةٌ

وافــضل اخـــلاق الرجـــال التَّـجَـــمُّلُ

ثم يسلط الأضواء على سلبيات أخلاقية كانت في ابن الجهم، أولها السعاية والوشاية، وليس آخرها العداء المذهبي لمن يخالفه . وهاتان الآفتان : السعاية والمنابذة للمخالف مما كان يشكو منه إبراهيم ويحذر شعبه الفلسطيني من مغبته، فيقول في قصيدة "يا رجال البلاد" :

وطني مـــبـــتلى بعــصــبـــة (دلالين)

لا يتـــــقـــون فـــــيـــه اللـه

فـــي ثـيـــاب تـريـــك عـــزًا ولـكـــن

حـــــشـــوها الذل والرياء ســـــداها

ويقول في رثاء موسى كاظم الحسيني :

لا تفتحوا باب الشقاق فإنه
باب على سود العواقب مغلق

وكذلك يمتدح من سيرة السلف الصالح، في مرثيته للشيخ الكرمي، فيقول عن هؤلاء السلف :

وإذا ما تجردوا لعداء
وقفوا بالعداء عند حدود
ليت قومي تخلقوا بكريم
الخلق هذا، عند الخصام الشديد

إن هذه الأبيات المختارة من شعر إبراهيم ترجع إلى نتاج الأعوام ١٩٣٣، ١٩٣٤، ١٩٣٥ على التوالي، بعبارة أخرى : هي مما قيل قبل جلوسه في موقع المسئولية المتصلة بالتوجيه العام، من ثم فقد اختار اقنعته التي يقول من خلفها كل ما يرغب في إرساله إلى مواطنيه، كل ما كان يرسله في قصائده زمن تحرره من قيد الوظيفة!!

* عرفنا شغف إبراهيم بشعر العباس بن الأحنف وسيرته مع فوز، وقد نقل هذا الشغف إلى الميكروفون، فجعله موضوعاً لأحاديث ومختارات مختلفة، وبالطبع فإن سيرة هذا الشاعر الغزل لا تتسع لما يريد إبراهيم أن ينفذ إليه من التعبئة النفسية والتوجيه الفكري، ومع هذا– ولأدنى ملابسة كما يقال – كان يتطرق إلى إشارات دقيقة كأن يبين كيف انغمس شعراء زمان ابن الأحنف في غمار الحزبية القحطانية والعدنانية يضرمون وقودها بألسنة الهجاء والتعصب، ويشقون بها نفياً وتعذيباً وحرماناً، في حين كان ابن الأحنف في معزل عن ذلك كله مكتفياً بالحب وحده!! وفي ختام هذا الحديث، يذكر كيف قضي الشاعر وحيداً في الحجاز، وحبيبته فوز في بغداد، فكان آخر شعره ما يبكي به حبه الضائع:

يا بعيد الدار عن سكنه
مفردًا يبكي على شجنه
كلّما جدّ الفراق به
دبت الأسقام في بدنه

ولقد زاد الفراق شجى
طائر يبكي على فننه
شفه ما شفني فبكى
كلنا يبكي على وطنه..

ببساطة، ومباشرة، وإيجاز : "كلنا يبكي على وطنه" !! فيا لها من عبارة !!

* وفي حديث عن شعر ابن الساعاتي، بمناسبة تحقيق ديوانه ونشره، يرقّص إبراهيم أكثر من عصفور على نغم واحد، مع ضعف استجابة حياة ابن الساعاتي وشعره لما يريد، فهو يحيي جهد الجامعة الأميركية ببيروت على خدمتها للتراث العربي، ويحيي الأستاذ أنيس المقدسي (وهو رئيسه السابق بتلك الجامعة) لتحقيقه الديوان، كما يشير إلى مؤلفات أخرى له .. ثم "يهجم" على الهدف الذي يرمي إليه راكباً مطية "ابن الساعاتي" :

"كان الشاعر ابن الساعاتي في عصر شهد حالة لعلها أعنف ما تمخضت عنه العصور الإسلامية عن عاطفة الدين ووعي السياسة، في مزيج لم يكن من الهين حله في عناصره الرئيسية، فقد كان عصر النزاع بين الشرق والغرب، وعهد وقائع فاصلة بين أن يصبح هذا الشرق وهو كله تحت سيطرة الغرب، وبين أن يحتفظ بشرقيته وعروبته وإسلامه" .

هكذا وصلت الرسالة محددة بدقة، ولا تثريب أن يتجول بعد هذا في شعر ابن الساعاتي، ليعود بعد دقيقتين وليس أكثر بمقياس القراءة أمام الميكروفون - إلى حادثة سقوط بيت المقدس بأيدي الإفرنج، وكيف كان هذا بدء يقظة، أدت إلى وحدة الصفوف والجهود، بحيث "توحدت البلاد المبعثرة توحيدًا امتد من أقصى العراق إلى أقصى مصر .. ومن سوريا شمالاً إلى اليمن جنوبًا . وبنتيجة ذلك تحققت الغاية المنشودة من استرداد بيت المقدس، وكانت الكرة للشرق على الغرب، ودحر النفوذ الغربي .. متخذًا سبيله في البحر سربًا .. في هذا الموجز مواطن لنشوة الاعتزاز بالظفر، وميدان فسيح لازدهار الأدب بشقيه : من شعر ونثر، وخروجه حياً نقياً قوياً" .

* وفي أحاديث مختلفة الموضوعات والاهتمامات يستدرج إبراهيم السياق ليتوقف ولو برهة عند "صلاح الدين" محرر القدس وقائد الموجة العالية في رد الهجمة الصليبية (الفرنجية) عن فلسطين. وإذا كان "ابن الساعاتي" مناسبة مبذولة، لأنه شاعر ولأنه عاش في حومة ذلك العصر، فما مناسبة ذكر "صلاح الدين" في حديث إذاعي عن الملاريا عنوانه: "وادي الفالق، ومكافحة الملاريا في فلسطين – مقابلة مع المهندس ميشال سماحة"؟!

يبدأ بتحية المهندس ميشال وجهده في خدمة المنطقة، ليعرج إلى قدم حشرة الملاريا (البعوض) في مستنقعات فلسطين، ثم يقول : "ولا يستغرب السامع إذا أنا زعمت أن هذه الحشرة الخبيثة لعبت دورًا هامًا في تاريخ فلسطين" ثم – وهذا المهم : "فقد أثبت المؤرخ ستانلي – لين بول، في كتابه الممتع عن صلاح الدين أن أعراض المرض الذي توفي صلاح الدين بسببه تدل على أنه كان الملاريا ... ومن المشهور أن ريكاردوس قلب الأسد قد مرض في فلسطين ورحى القتال دائرة بينه وبين صلاح الدين .." إلخ .

وهنا ينبغي أن نشير إلى أن لإبراهيم عددًا غير قليل من المقالات التي نشرتها له صحف فلسطين بصفة خاصة، وهي – غالباً – مقالات قصيرة، وما يعنينا منها في هذا السياق الإعلامي أمران : أنها تدور في محور تلك الأحاديث التي سبقت الإشارة إلى بعضها، فهي تتفق معها أسلوباً وغاية، وأنها تسبق في زمان نشرها عمل إبراهيم في إذاعة القدس . فماذا تعني هذه المسألة ؟ ولماذا لم نأخذ بالتدرج الزمني فنذكر مقالات الصحافة التي تعود إلى أعوام ما قبل الإذاعة، لنصل إلى ما جهر به من وراء الميكروفون بعد ؟ سنلاحظ بالقياس إلى ما تقول المقالات أن إبراهيم المدرس بالقدس أو موظف البلدية بنابلس أو محاسب المصبنة المتحرر من قيد الوظيفة، هو هو .. لم يتغير أو يتحفظ أو يتهيب حين شغل موقعاً إعلامياً شديد الحساسية، فضلاً عن أنه يحمل المسؤولية الأولى عن كل ما يصدر عن الجهاز الذي يرأسه . لم تكن شجاعة الرأي وصلابة الرؤية والإصرار على الهدف أمورًا مرهونة بموقع أو وقت، فهكذا كان إبراهيم، سواء وهو يرسل مقالته إلى صحيفة تقع مسؤولية نشرها على رئيس التحرير، أو وهو مدير الإذاعة العربية المسؤول مباشرة عن كل ما تبثه الإذاعة، فضلاً عما يقوله هو بالطبع .

* في "تعليقات" خاطفة نشرتها مجلة الدفاع (١٩٣٤/٧/١٣) يتنقل بين عدة موضوعات غير أن "بؤرة الاهتمام" تجمع بينها في مقولة أساسية : فعن "الطفولة والعظمة" يستدعي قول الشماخ :

إذا مـــا رايـة رفـــعت لمجـــد
تلقـــاها عـــرابة باليـــمين

وعن "الغناء القوي" يبدأ بأم كلثوم وعبد الوهاب ودورهما في تهذيب العواطف، لينتهي إلى موقف جاء وصفه في كتاب الأغاني (وإبراهيم مغرم بكتاب الأغاني) اجتمع فيه معبد وابن سريج والغريض، فتواصوا بالغناء حتى يبكوا أهل مكة .. وبالطبع اختاروا أشعارا حزينة عن الفراق الذي لا لقاء بعده، وعن الشباب المقهور المقبور .. ثم يختم إبراهيم تعقيبه "بالتوصية" التي يريد أن يحفرها في ذاكرة القارئ: "ولا يخفى على القارئ أن المغنين قد اختاروا لغنائهم في هذا الموقف ما يبعث في نفوس أهل مكة ذكريات الشهداء وأكابر قريش . وهكذا فلتكن الأغاني في أقطارنا المغلوبة على أمرها." .

* وفي "تعليقات أخرى، نشرتها الدفاع أيضاً (١٩٣٤/٧/٢٣) يبدأ بعنوان : "سبحان مغير الأحوال" ووصف المشهد ينبئ عن معنى التغير ومغزاه، وهو مشهد وصول وفد من الأفرنج إلى بغداد زمن المتوكل، وانبهارهم بتقدم عاصمة الخلافة لدرجة أنهم لا يعرفون كيفية استخدام ما أمامهم من أدوات المائدة !! المهم أن إبراهيم لا يكتفي بوصف المفارقة، ولا التعليق عليها، ولا ذكر أبيات شعر للبحتري طريفة تصف المشهد ذاته، وإنما – شأن الإعلامي الذي يعرف أنه مطالب بإبلاغ رسالته إلى كل مستويات الفهم والتذوق – ينص على أن هؤلاء الأفرنج الذين لم يعرفوا كيف يأكلون على سماط خليفة المسلمين هم أجداد لويد جورج، وكليمنصو، وموسوليني، وكانوا يفدون إلى بغداد في مهمات سياسية تنطوي على تجديد الولاء، ودفع الجزية، والتملق للخلفاء بالتحف والهدايا .. وسبحان مغير الأحوال !!

* وفي مقال مبكر بمجلة الجامعة الإسلامية بيافا (١٩٣٣/٦/٢٢) يعود إلى كتاب الأغاني، ليستخرج منه درساً في "كياسة السياسة" إذا صح القول، فقد التقى شابان

أحدهما جاء من الشام (الطرماح بن حكيم) والآخر كوفي (الكميت بن زيد) جمع بينهما الشعر والدرس، غير أن "المذهب السياسي" فرق بينهما، فكان الأول من الخوارج، والآخر من الشيعة، وهكذا بفعل السياسة انقلب الصديقان القديمان عدوين !! وهنا من حق إبراهيم أن ننقل قراءته الإعلامية" لهذا الخبر بألفاظها : "وإن في حياة هذين الشاعرين الكبيرين لموطن عبرة، جديرًا بالتفكير والاهتمام، وموضعًا للاقتداء لم يقف عليه المشتغلون في القضايا السياسية في مختلف الأقطار العربية عامة، وفي فلسطين خاصة، إذ لا تزال النزعات الحزبية ترتطم بالصداقات القديمة المتينة فتدكها إلى أساسها دكًا، وتنتزعها من الصدور انتزاعاً، وتتعدى الخصومة السياسية حدودها، فتتحول من خصومة في مبدأ عام إلى بغضاء شنيعة يظهر أثرها في كل مرافق العيش، وتمتد يدها الدامية إلى المشاريع الوطنية العامة فتفسدها، وربما ولجت البيوت الهادئة فألقت بذور الفتنة بين أفراد العائلة الواحدة . ولست في موضع إقامة الدليل تأييدًا لما أقول، فبحسب القارئ المنصف أن يفكر في من حوله على اختلاف أهوائهم السياسية فيقيم الأدلة الكافية لنفسه، ويرى صدق ما ذهبت إليه. وإنني لأرجو أن نبلغ من التهذيب السياسي في فلسطين ما يجعلنا نفهم معنى الخصومة الحزبية الشريفة، وما يجعلنا أن نميز بين العلائق السياسية والاجتماعية، فلا نسمح للأولى بالنفاذ إلى الثانية، بل نستعين بالثانية على الأولى، فنلطف بنسيم المودة حَرور السياسة، ونتخذ من الألفة والاقتراب وسيلة تفاهم محمود يؤدي إلى النفع الشامل"

إن تاريخ هذا التعقيب (١٩٣٣) وترديد المعنى نفسه بأكثر من مستوى وطريقة، والنص على الدرس المستفاد، ليدل على حجم البلاء، واستشرائه، كما ذكر – في مختلف الأقطار العربية عامة، وفي فلسطين خاصة – وإبراهيم على صواب في كل ما ذكر، حين كتب هذا الكلام، وإلى اليوم !!

٣- فن الإعلام

في فقرتين حاولنا الاقتراب من نفسية إبراهيم ونزوعه إلى التواصل مع الناس، ثم تعرفنا على أهم ملامح رسالته الإعلامية التي يمكن أن نستجمعها في التوعية والحشد والتوجيه لتحقيق الحفاظ على الوطن والهوية . وهنا تتقدم هذه الفقرة في اتجاه ما يميز

الفكر والغاية بأن يعدا من الأدب والفن الإبداعي، ولن يتحقق هذا إلا من خلال "الأسلوب" الذي يتجاوز ألفاظ اللغة إلى السياق، وإلى ملاءمة الحالات، وملاءمة الأداة الإعلامية ذاتها. إننا لم ننشئ معاهد للإعلام إلا مؤخرًا[1]، ومن قبلها كانت وسائل إعلامنا تجتهد لنفسها، وحسب طاقة المتصدين لأداء الرسالة الإعلامية، بعبارة أخرى : إننا نعرف الآن، أو ينبغي أن نعرف : اللغة الإعلامية، وفن مخاطبة الجمهور، وتحديد أهداف الرسالة، وأساليب تحقيق الهدف الواحد، وما إلى ذلك . ولكن إبراهيم لم يتعلم هذا، ولا كان هنالك من يعلمه لو أراد . ومع هذا سنجد له "لوازم" و "ثوابت" تتكرر في أحاديثه الإذاعية، وفي مقالاته الصحفية، بحيث لا نركن في تفسيرها إلى المصادفة، أو الاستثناء .. إنها "خواص إبراهيمية" لا تتخلى عنه، كما أنها لا تتهيأ له إلا إذا كان صادق العزم لا يكف عن إعمال الرأي وتقليبه في ما يريد أن يبلغه، وإلا إذا كان يستند إلى طبع واستعداد فطري لا يمازجه تصنع أو ادعاء . ولم يكن نزوع إبراهيم إلى الإعلام وقفًا على زمن عمله بالإذاعة، بل لم يكن مؤثراً في كتابته المقالية وحدها، إنه عنصر مؤثر في شعره، في عنوان القصيدة، كما في محتواها العام، في صورها، كما في ألفاظها . وهذا جانب نتوقف عنده فيما بعد .

يحرص إبراهيم في أحاديثه الإذاعية على عنصر "الحكاية"، بما يستدعي من تحديد البداية، وملابساتها، ووصف المجال، والأشخاص، وتطوير هذه البداية في سياق زمني ومكاني يجعل كل شيء مفهوماً، وموصلًا إلى الغاية المنصوص عليها. وهذا المطلب أساس في لغة الميكروفون بصفة خاصة، حيث يكون التشويق عاملاً حاسماً في الاحتفاظ بأذن المستمع، وتكون اللغة الواضحة المحددة لازمة لزوم الأداء المتوازن والنبرات المتجاوبة مع المعنى على السواء، وسيكون هذا المتحدث قادرًا على تأليف مشاعر المستمعين والإمساك بخيوط التواصل بينه وبينهم بمقدار ما يخلص صوته وأسلوبه معاً من التصنع، أو التعالي، أو الابتعاد عن المستمع لأي سبب من الأسباب .

هذه المبادئ الإعلامية العامة (الأساسية) كانت موضع رعاية في كل ما أذاع إبراهيم، وإن التحليل الإعلامي لحديث واحد من أحاديثه ليكشف عن إعلامي يثير الدهشة

(1) أنشئ قسم الصحافة ضمن منظومة كلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٥٤ - ثم أنشئ معهد الإعلام والترجمة والنشر، فيما بعد، وأخيرًا أنشئت كلية الإعلام - بكافة أقسامها بجامعة القاهرة عام ١٩٧٠ .

والعجب، ولا غرابة، فقد كان شاعر مجالس ومطارحات، وكان محبًا للحياة، وكان بعيدًا عن التكلف حاضر النكتة سريع الخاطر، وهذه أدوات – أو أهم أدوات – الميكروفون حين يتحول إلى ساحر يستحوذ على القلوب والعقول، كما كان بين يدي إبراهيم، وكما كان من قبل ومن بعد بين يدي فكري أباظة والمأمون أبو شوشة، وأضرابهما!!

في حديث إذاعي ختامه التعريف بطائفة نادرة (قليلة العدد) من اليهود تعرف بالسامريين، كانت تعيش في حي الياسمين بمدينة نابلس، يبدأ بالإشارة إلى مطبوعة بعنوان "هنا القدس" كانت أصدرت عددًا خاصاً بمدينة نابلس، (فالإعلام يخدم بعضه بعضًا كما ترى، إذ يروج عبر الميكروفون للمجلة التي تنشرها الإذاعة) ثم يذكر كيف لقيه صديق فاستنكر أن تكون "نابلس" محور المجلة، ثم لا تشتمل هذه المجلة على أهم ما في نابلس وهما : الكنافة النابلسية والطائفة السامرية !! ويمضي المتحدث (إبراهيم) مصورًا كيف داعبه صديقه حول الكنافة التي لا يجدي فيها الكلام بديلاً عن الأكل، ومن ثم يتوقف عند "توفيق أفندي" كاهن ورئيس الطائفة، وبعد تعريف عام به يذكر أنه سعى إليه في نابلس "لأخذ المعلومات عن طائفته من فمه" فضلاً عن الأنس بحديثه ومجلسه . ولا يفوت ذكاء إبراهيم أن يفتح طريق الفهم لمن لا يعيش في نابلس أو يتعرف على طبائع طائفة السامريين عن كثب، فيقول : "وحسب المستمع من ذلك أن يعرف ما بين أهل نابلس وبين السامريين من المودة والامتزاج ورفع الكلفة"، ويمضي الحديث معمقاً الشعور بالمجتمع الواحد المشترك الذي لم تفرق بين خيوط نسيجه معتقداتهم الدينية فيبين كيف أن السامريين يشتغلون في كل مجالات العمل بالمدينة، ويشاركون في المناسبات العامة، وأن المرأة السامرية تلبس الملاءة وتلزم الحجاب، فهم وأهل البلد سواء في ملابسهم وعملهم وحركتهم لا يفرق الغريب بين أحد منهم !! بعد هذه التوطئة النفسية الحضارية يصف كيف سعى إلى الكاهن توفيق أفندي في حارة الياسمين، حيث يقطن أفراد الطائفة قليلو العدد، وهناك، عبر الحوار نتعرف على أهم المعلومات المميزة لهذه الطائفة . وفي هذا الحديث نرى كيف يراوح "الإعلامي" بين الوصف، والحوار، وكيف ينسق المعلومات، وكيف ينفذ عبر الراهن إلى التاريخ .. ثم .. كيف ينظم كل هذه العناصر في تشكيل سردي مشوق.

وكما ذكرنا قبل : إن المتحدث عبر الميكروفون بأشد الحاجة إلى إلغاء المسافة بينه وبين المستمع، فإذا كانت المسافة المادية مستعصية على الإلغاء فلابد من العمل على إلغاء المسافة المعنوية التي تعني إلغاء التكلف، ومجانبة التعالي، والبعد عن التحذلق اللغوي أو السلوكي .. وهذا ما حرص عليه إبراهيم دون ابتذال أو هبوط، ففي حديث عن أبي العلاء المعري يعيد السؤال الذي طرحه طه حسين : هل كان المعري فليسوفاً ؟ وبعد أن يذكر جواب طه حسين ومبرراته، يخالفه، إذ يرى في آثار المعري ما يشير إلى المفكر الحكيم، وليس الفيلسوف . ثم يعقب على هذه المخالفة لعميد الأدب العربي، بما يهون من قيمة رأي نفسه، ومن حكمه بجفاف شاعرية المعري معاً، فيقول : "وأكاد اتهم نفسي أحيانا بالجور في حكمي هذا على الرجل (المعري) لعلمي أن الفلسفة شيء يقصر باعي عن تناوله، وأن الحكمة وهي ضالة المؤمن، لم أهتد إليها بعد " !!

هذه البساطة في الحديث عن نفسه، وهذه الدماثة، هي التي تلغي المسافة وتجعل من حديث إبراهيم مسامرة فنية رشيقة، تأخذ طريقها إلى القلب مباشرة . بل إن إبراهيم يعقد أكثر من حديث عن الشعر الضاحك، يقول في ختامه "وشر البلية ما يضحك" !! ولا نأخذ هذا ومثله على أنه يهدف إلى كسر الملل أو التنويع وحسب، فإن إبراهيم في مثل هذا السياق يكشف عن ثقافة تراثية مستوعبة، كما يهدف إلى تعميق الانتماء إلى المكان (فلسطين) على المستوى الشعبي، وهل نخطئ النكهة الفلسطينية (واللهجة أيضاً) في قول إبراهيم، وما أحسب القائل شخصاً غيره، وإن زعم أن أحدهم قال يهنئ عروسين مؤرخاً :

وحـــــلاها مــــــن حــــــلاه
وحــلاه مــــن حــــــــلاهـــا
قـــــلــــت لـــلـــــزوجـــــين أرّخ[1]
طـنـجــــــرة ولـقــــــيت غطـاهـا

إن الإعلامي المثقف، الذي يحمل رسالة، ويتجه عبر وسائله إلى تحقيق هدف، لا تعجزه القراءة الخاصة لأية مناسبة، ويستطيع أن ينفذ إلى ما يريد من ألف باب، وإذا

(١) في إحدى رسائل فدوى إلى إبراهيم سألته عن التاريخ بالشعر، فشرح لها الأمر بتفصيل وتمثيل، وإن عد هذا من سخافات شعر العصور الوسطى . وفي هذا المثال (الموضوع) يسخر من التاريخ بالشعر .

تيسر هذا في مناسبة دينية مثل مولد النبي ﷺ حيث يكون الرسول "بشيراً بوحدة عربية" وموطداً لملك كبير على اسم الله، أضاعه الخذلان، وحيث يجعل من مجرد الاحتفال بالمولد النبوي نوعا من التحدي للأعداء : "وها هم اليوم – ولو كره أعداؤهم – يحتفلون بذكرى مولدك الأقدس" .. إذا تيسر هذا في مناسبة ذات جذور في الضمير الجمعي فإنه يحتاج إلى ذكاء ولماحية للالتفاف حول الغرض/ الهدف، وهذا يتضح بقوة في حديث أشرنا إليه في هذا القسم وهو عن وادي الفالق . وحوار المهندس ميشال سماحة عن مكافحة الملاريا . إنه يتجاوز ما ذكر من وفاة البطل صلاح الدين بالملاريا ومرض قلب الأسد بها، ليحدثنا عبر ميشال أفندي عن جهود المكافحة، وهنا نعرف أن منطقة النبي روبين أوقاف إسلامية، وأن مساحتها ألف وثمانمائة دونم، وأنها بعد أن جففت انقلبت إلى أرض زراعية ممتازة (بنص عبارة المهندس أو الشاعر) ثم يقول : "أما تجفيف وادي الفالق فمشروع جليل حقاً . فكر أيها المستمع الكريم في منطقة مساحتها ثمانية آلاف دونم موبوءة بالملاريا، وهي، فوق ذلك، تبسط وباءها على مساحات واسعة حولها تبلغ أربعين ألفاً من الدونمات، تتركها غير صالحة للسكنى ولا للاستغلال . هذا هو وادي الفالق، أو بركة رمضان، أو بصة أم العلق كما يسميها البدو .. أما الكتب التاريخية العربية فلم تسمه الفالق، ولكن (نهر القصب) وسمته (البركة) بدون إضافة (رمضان) إليها .." .

لابد أن نراقب كيف يعمل إبراهيم على تثبيت الوعي بالمكان، وربط المستمع (العربي) في أنحاء فلسطين به، ممن لم يسمع به أو لم يره، "فالحولة وعكا والنبي روبين ووادي الفالق" امتداد جغرافي واحد، على أثره تعرف أن "النبي روبين" ملك الأوقاف الإسلامية (ولعلها لهذا أهملت وتحولت إلى أحراش) غير أنها جففت وزرعت، أما وادي الفالق فعلى طريق التجفيف، وهنا يعمل على حفر المكان في الذاكرة، فيذكر كل أسمائه : وادي الفالق – البركة – بركة رمضان، أما البدو فإنه عندهم : بصة أم العلق . أما المصادر التاريخية فتذكره باسم نهر القصب أو البركة !! هذه ليست مجرد معلومات جغرافية، أو حتى: طرح مشكلات بيئية، إن التكوين المعرفي لهذا الحديث له بعد سياسي لا يشك فيه، وهذا البعد السياسي يكشف عن سند الملكية الراهنة، والامتداد التاريخي، ويتعقب الأسماء التي أطلقت على المكان نفسه مع تغير العصور، وبذلك تكون شهادة البراءة والانتماء قد وثقت بأقوى وسائل التوثيق .

ويستمر حديث إبراهيم، ليستكمل توحيد المواطن الفلسطيني بأرضه من خلال المعرفة بها، فيذكر من صفات وادي الفالق القديمة، والحيوانات الوحشية التي كانت تدمر الزراعات حوله، حتى أجهز عليها هواة الصيد، ليصل إلى التقاط صورة تفصيلية للمشهد الراهن (هل كان قلب إبراهيم يشعر أن يوماً سيأتي قد لا يتاح لأهل الوادي رؤيته .. مجرد رؤية ؟!) :

"أما اليوم، وقد جف مستنقع وادي الفالق، فإنه لم يعد وحده صالحاً للزراعة، ولكن جميع ما حوله من الأراضي، ومساحتها - كما قدمت - أربعون ألف دونم - فقصده المزارعون العرب من كل صوب حتى أصبح يعيش عليه اليوم (تاريخ إلقاء هذا الحديث ١٩٤٠/٧/٢) ألف عائلة . وثبت أن تربته من الخصب على جانب عظيم، وإن كانت لا تزال تزرع على الطرق القديمة العقيمة .. لموسم واحد، في حين أنها على تقدير الخبراء الزراعيين - يمكنها أن تعطي ثلاثة مواسم زراعية، هذا فضلاً عن أن مزروعاتها لا تتعدى الخيار والبندورة والذرة الصفراء، وشيئاً قليلاً من البطاطا واللوبيا والقرع والشمندر والملفوف . حدثني ميشال أفندي عن خصب وادي الفالق .. " إلخ .

ثم يختتم حديثه النادر بهذه العبارة المتوهجة الأليمة :

"هذه هي الأرض الخصيبة الخيرة، فأين اليد المنظمة المنتجة" ؟!

هل أزعجتْ صورة إبراهيم "المفترضة" في خيالك، حين سجلت عليه ما ذكر من الخيار والبطاطا والشمندر؟! هل تريد أن تحتفظ به في صورة :

عبس الخطب فابتسم
وطغى الهول فاقتحم
رابط الجاش والنهى
ثابت القلب والقدم ؟

إنها صورة حقيقية، ولكنها ليست الصورة الوحيدة !! أم لعلك تريد أن تحتفظ به في أجواء :

ويل لقلبي كـــــيف لم يفـــــتك بـه
مـراى تقلبـــهـــا عـلى جنبـــيـــهـا
وتنـهـــــدت مما تكن ضلوعـــــهـــا
يا شــــوق ويحك لا تُرع نهـــديهـــا

إنها أيضاً حقيقية، ولكنها لم تستوعب وجود إبراهيم . ولعل إبراهيم لو كان في وطن غير فلسطين، أو كانت فلسطين في غير المعترك الذي عاشته في الثلاثينيات (من القرن العشرين) لما كان لذكر وادي الفالق كله أهمية بالقياس الشعري، أما والأمر كما عرف، ونعرف .. فإن كل ذرة من تراب الوطن .. كل نبتة .مهما كانت هينة .. هي شعر .. هي وجود خاص، وعرق من ذهب يستحق أن ننقيه .. أن نصهره على لهيب قلوبنا، حتى يعود إليه بريق الحياة ! .

من واجبنا – خطوة أخيرة في هذه الفقرة عن فن الإعلام في ما أدى إبراهيم عبر الراديو أو الصحيفة أن نقرأ حديثاً في سياقه من البداية إلى النهاية، على ضوء رسالته الإعلامية، وأسلوبه الفني الذي عرفنا أهم ملامحه . هكذا جاء العنوان [1]: "حديث إذاعي – مناظرة بين شاعر وناثر – أيهما أبعد أثرًا الشعر أم النثر؟ " – وفي هذا العنوان – كما نرى – تتصادم متناقضات، فقد يكون أسلوب المناظرة منهجًا مقررًا مرغوبًا فيه ذلك الوقت، فإلى ما بعد هذا التاريخ بعقد وربما عقدين، كانت المناظرة سبيلاً للتدريب على الإنشاء ومقارعة الرأي بالرأي، وإن تكن المناظرة بين السيارة والقطار أو الطائرة، أو بين القرية والمدينة .. إلخ . ولكن : هل تصلح المناظرة أن تكون مصنوعة محبوكة من صنع الشخص نفسه الذي يتولى صياغة القولين المتعارضين ؟ وهل يصلح السماع – عبر الراديو – أن يكون أداة توصيل مقبولة لهذا النوع من الجدل ؟ ثم نتأمل العنوان، وكانت قضية الشعر والنثر، وربما : شعرية بعض النثر، ونثرية بعض الشعر – موضوعاً متداولاً في كتابات النقاد والمبدعين، ولكن – مع هذا – هل هي من القضايا التي يمكن أن يؤديها صوت واحد عبر الميكروفون؟ هذه جوانب تعترض الاطمئنان إلى سلاسة الموضوع

(١) الكنوز – ص ١٥٥ .

وصلاحيته للأداة التي يبلغ بها، وبخاصة أن المتحدث (إبراهيم) ينطق بلسان الشاعر بدءاً، دون فرش أو تمهيد، على رغم من زعمه أن حواراً كان قد نشب بين الشاعر والناثر أمس، وأنه إنما يستأنف اليوم الإدلاء برايه نزولاً على رغبة الناثر !! - سنمضي - مهما يكن من أمر - مع هذا الحوار الطويل، يتداوله الشاعر ثم الناثر على التوالي، وسنجد الحجج، تلك الحجج التي استخدمها ابن رشيق في كتابه الشهير "العمدة"، ما بين أيات، وأحاديث، وسلوكيات، وتعريفات، ووظائف عملية، وخصائص فنية، غير أن إبراهيم يدمج هذا كله في أمثلة عصرية، وقديمة، ويستخدم مقدرته التحليلية المعتمدة على حس لغوي مدرب، كأن يقول عن بيت شوقي :

شـــيــعــت احـــلامـي بقـلـب بـاك

ولـمـت مـن طرق الـملاح شـــبـــاكـي

إن لفظة "لمت" هي واسطة العقد التي لا تقوم مقامها أية لفظة اخرى، لينتهي إلى أن الشعر هو : الجمال مقتنصاً بالألفاظ !! وقد يداهن ويموه ويداعب بأن يجعل "الناثر" يلقي بكلام سخيف تحقق فيه - في زعمه - الوزن والقافية، من ثم - بالقياس - استحق أن يكون شعراً وما هو بشعر ولو كره إبراهيم :

تعـيـنـت مـعـشـرا وإنـي شـاطـر

وتراني ازكى من جـمـيـع رفـاقي

ومـا اخطا المتـصـرف في تعـيـيني

وانـا اسـمـي جـمـيـل القـرفـاقي

من حق الناثر أن يعيد هذا "الشعر" إلى بحره الحقيقي، وهو البحر الأطلانتيكي، وربما من بعض المستنقعات ! وهكذا بين جد وهزل، ومطبوع ومصنوع لا تقبله أذن .. إلى أن يعلي "السواتر" و "المصدات" ليقيم خلفها بناءه الحقيقي، ويبث رسالته المعلنة / المضمرة، ويقول كلمته التي من أجلها بعثر هذه الأمثلة المتباعدة غير المتكافئة، فيقول - بلسان الناثر :

* "وإليك هذه القصة التي تظهر فيها شهامة صلاح الدين"

ثم يسرد قصة تلك المرأة من الفرنجة التي سرق لصوص طفلها فاستنجدت بصلاح الدين أن يعيده إليها، فأعاده وأعادها إلى قومها الفرنجة !!

* فإذا عرض الناثر لخصوصية الأسلوب القرآني ردد الآية : "ولكم في القصاص حياة" ثم أعقبها برسالة محمد ﷺ إلى هرقل، وفيها : "سلام على من اتبع الهدى - أسلم تسلم" .

* ولابد أن يرد الشاعر، ويرفد قوله بنماذج من الشعر، وهنا يأتي وصف المعارك والبطولة، والإغراء بالمناجزة :

تقطع مالا يقطع الدرع والقنا
وفر من الفرسان من لا يصادم
وقفت وما في الموت شك لواقف
كأنك في جفن الردى وهو نائم

* ويمضي الشاعر متوسعًا في إيراد النماذج حتى يصل قطري بن الفجاءة في أبياته المشهورة، التي تفيض انفعالاً وعنفواناً، ولكن الناثر، وقد أراد أن يباري الشاعر ويعارضه، يأتي بنثر يفيض عاطفة وإثارة، فكأنه شعر !! فماذا اختار هذا الناثر، أو ماذا اختار له إبراهيم ؟

"أيها الناس ! أين المفر ؟! البحر من ورائكم والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر .." - ويستمر إبراهيم (وليس طارق بن زياد) ليؤكد موقعه في مقدمة المعركة التي لا محيد عنها، وأنه سيحمل بنفسه على طاغية القوم، فإن قتله .. وإلا "إن هلكت قبل وصولي إليه فاخلفوني في عزيمتي هذه "

وهكذا يمضي الحوار .. بين أقوال القدماء، وعرض المبادئ النقدية الحديثة، بين أمثلة من الشعر الرصين، وأخرى مصنوعة للإضحاك والتمويه .. يتم بث الخطاب كاملاً غير منقوص، لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد .

٤- الشاعر.. إعلامياً

ومرتكز التصور في هذه الفقرة أن إبراهيم شاعر، وهذا أمر لا يحتمل قولاً آخر، غير أن هذا الوصف الواحد يتقبل حالات، ومنازع، وأساليب، وتصورات، قد لا يتفق فيها شاعر مع شاعر آخر، ومع هذا يبقى الجميع مستحقين لهذا الوصف، وإن تطلع إبراهيم المبكر إلى العمل الصحفي، ونجاحه – الواضح فيما بعد – في عمله الإذاعي، ليدلان على موهبة كامنة كانت تبحث عن فرصتها، في مجال الخطاب العام، والعمل بين الجمهور، ولا ينتقص هذا من قيمة شعره، ولا من أحقيته في أن يكون شاعرًا .

إن مفهوم إبراهيم للشعر يكشف عن فهم خاص يقترب به من مفهوم الإعلامي للغة من حيث هي وسيلة اتصال، تستخدم لإبلاغ رسالة محددة، من ثم يكون الوضوح والإيجاز من أهم صفات هذه اللغة . يعرف إبراهيم الشعر بقوله : "الشعر نكتة، قد يحسن الشاعر قولها : وقد لا يحسن، وقد (يلقطها) القارئ أو السامع، وقد تفوتهما" . وهنا نجد ثلاثة تفسيرات لاختصار تعريف الشعر بأنه "نكتة" (واضعين في اعتبارنا ما تعنيه "النكتة" في اللغة الشائعة، وما تعنيه الكلمة ذاتها في مدلولها المعجمي، فهي عند العامة بمعنى الطرفة المبنيّة على مفارقة غالباً، وسنرى للمفارقة حضورًا متميزًا في شعر إبراهيم، أما المعجم فالنكتة : الطرفة واللطيفة أيضاً، والفكرة الدقيقة المؤثرة في النفس – والمسألة العلمية الدقيقة يتوصل إليها بدقة وإنعام فكر، والنكتة حديث النفس كذلك) :

يقول عمر فروخ : المقصود بالنكتة هنا وثبة الفكر، أو انطلاقة الخيال، إلى القول البارع أو الجامع، لا مجرد الدعابة أو محض التظرف والتندر .

ويقول زكي المحاسني : بعد أن عدل من صياغة العبارة كما جاءت عند فروخ، الأسبق زمناً.[1] أنه حمداً لله أن قرأ هذا التعريف وهو في مصر "لأن النكتة المصرية تبرز في مجالها الفني وطبيعتها الموهوبة والموروثة فتغني عن كثير من التعبير، ولو كنت في سورية حيث تقل النكتة الصائبة لما استطعت أن أطرب لقولة طوقان في الشعر .

---

(١) العبارة عند المحاسني : الشعر نكتة قد يحسن الشاعر قولها وقد لا يحسن، وقد يعيها القارئ أو السامع وقد تفوتهما – انظر ديوان دار العودة – ص ٢٠٥ .

ثم يقول المحاسني : إن الشعر المطبوع مثل نكتة موهوبة يؤديها قائلها، ويستجيب لها سامعها بمقدار ما أوتي من حس وأصالة وعي وفطنة لمراميها ".

ثم يقول المحاسني : على أني أخالف طوقان في أن يكون كل شعر نكتة، وربما رمى هو إلى فن الشعر وموهبته .

ويقول إحسان عباس : خضع إبراهيم في نظرته إلى الشعر وفي تصوره لطبيعته لمبدأين نقديين .. أما المبدأ الأول فقد عبر عنه بقوله : الشعر نكته، أما المبدأ الثاني فهو إيمانه بأن الشعر: "عبارات نثرية موزونة لا أثر لكد الخاطر عليها، بل اتفق لها هي أن تكون موزونة ..[٢] ويمضي إحسان عباس في تحليل كلمة إبراهيم فيرى أن المبدأين السابقين يصلان إبراهيم بالشعر الإنجليزي .

* فأما المبدأ الأول : الشعر نكتة، فهو تصور محلي لما توحي به لفظة(Wit) الإنجليزية، وهي لفظة يعز إيجاد معنى دقيق واحد للدلالة عليها، وربما كان التعبير عنها بقوة اللمح مناسباً، فهي قوة تمكن صاحبها من ان يلمح العلاقات الدقيقة بين أمور تبدو في ظاهرها متباعدة، ثم يكون من نتيجة ذلك الربط غير المتوقع إثارة السرور والمفاجأة . وقد كان إبراهيم – كما يقول إحسان عباس– يركز في هذه الناحية على الأثر، معتمداً على ان تكون إثارة السرور عن طريق المفاجأة المضحكة. اي أنه حين استعمل كلمة "نكتة" في تصوره للشعر كان يشير إلى روح الفكاهة او السخرية التي قد تنطلق من الطريقة في التعبير، أو من البناء الكلي للقصيدة . أما المبدأ الثاني من أن الشعر عبارات نثرية تصادف ان جاءت موزونة، فيرى إحسان عباس انه انعكاس لثورة "ييتس" ومن بعده على الأسلوب الشعري الذي كان سائدًا من قبل، حين قال : أردنا أن نتخلص لا من الخطابية البيانية وحسب، بل من القاموس الشعري، حاولنا أن نخلع كل ما هو مصطنع وأن نؤثر اسلوباً يشبه الحديث العادي، بسيطاً كأبسط انواع النثر .

ويمضي إحسان عباس ليعيد شعر إبراهيم لما اسسه اتجاه شعري (عربي تراثي) اركانه ابن دانيال والجزار والسراج والوراق، وهم شعراء استغلوا قوة اللمح لديهم، بتصوير المفارقة القائمة بينهم وبين مجتمعهم على نحو ضاحك ساخر، وقد سلك

(٢) مقالة إحسان عباس ملحقة بديوان إبراهيم – طبعة دار القدس – ص ٢٠٧ .

إبراهيم في شعر المجون طريقهم بل ربما أربى عليهم، ولكنه انفصل عنهم إلى حد كبير، حين سخر قوة اللمح لديه للكشف عن خلل الأوضاع السياسية والاجتماعية.

هذا التحليل مهم بالنسبة لما نحن بصدده عن تصور إبراهيم للشعر وعلاقة هذا التصور بلغة الإعلام، وعلى رغم من أن بعض ما سبق من أقوال النقاد الثلاثة يذهب بالنقطة المثارة بعيداً لتكون عن تصور إبراهيم للشعر، فإن إحسان عباس أعادها إلى موقع التواصل بل التداخل حين سلك شعر إبراهيم في سياق الشعر المطبوع التلقائي الذي يعتمد على لمح المفارقة الذكية، ثم كشف عن اختلاف في المسار، يرجع إلى انتقال إبراهيم إلى مستوى من الوعي الاجتماعي والسياسي، وهذا - تقريباً - ما ينتقل بالشعر إلى مستوى الرسالة الإعلامية . فإذا أضفنا إلى هذا ما ينقله فروخ عن إبراهيم أنه يفضل "الفكرة البسيطة تخرجها عاطفة معقدة"[1] بانت لنا محاور الالتقاء، ويكتمل هذا بأننا عرفنا، ونعرف أن إبراهيم، على رغم من شغفه بالجمال، وقصائده الخالصة لوجه الحسن، هو شاعر قضية، وصاحب موقف، واهتمامه بالموضوع يغلب اهتمامه بالجماليات التي يحتمل أن يشع بها عرض الموضوع .

حين نتفحص عناوين قصائد الديوان، كما تركه إبراهيم، سنجد الطابع الإخباري (التقريري) يشيع في نسبة ليست قليلة من هذه القصائد، وهذا بدوره يستدعي صياغة العنوان في جملة تامة، تغلق المعنى، بدلاً من أن تثير انفساح المجال أمام التخيل، وهذه طائفة من عناوين إبراهيم، نتدرج معها حسب ترتيبها في الديوان :

عارضي نوحي بسجع - عيناي مطبقتان - حملتني نحو الحمى أشجاني - رد على رئوبين شاعر اليهود - خل الشقي بحاله - اشتروا الأرض تشتريكم من الضيم - عاش كلانا بالمنى - وَرد يغيض وهجرة تتدفق - فلسطين مهد الشهداء - عتاب إلى شعراء مصر .

إن عددًا من هذه العناوين منتزع من أحد أبيات القصيدة ، أو هو شطر بيت على التحديد، وهذا المسلك في اختيار العنوان إعلامي في جوهره، إذ يحرص كاتب الخبر أو المقال أن يكون العنوان مسبوكاً في سياق الكلام ذاته، وأن يكون مستغنياً بنفسه في المعنى مغرياً بالإحالة إلى المقال في نفس الوقت .

(١) شاعران معاصران - ص ٧٨ .

إننا لسنا بصدد تحليل لغة الشعر عند إبراهيم طوقان، من ثم فإننا نختار من هذه اللغة الملمح الذي يؤثره الإعلام، وهو اللفظ البسيط، والمعنى القريب، والتركيب المتداول، وهذا شائع في شعر إبراهيم، يمثل ظاهرة لا يخطئها الإدراك :

يخاطب رئوبين شاعر اليهود :

وهضمتم حق الجوار وصحتم :

«أيها الناس حقنا مهضومُ»

كلكم شاهد على الحق زوراً

هل أتاكم من شأنه تحريمُ؟!

حسبكم لا يبارك الله فيكم

إن شيطان بغيكم لرجيمُ

فلوَ ان النجوم أمست رجوماً

ما عدتكم والله تلك الرجومُ

إن محاكاة لغة الحديث اليومي تصل في هذا الاقتباس درجة من الوضوح، فنلاحظ أن ركني الجملة يأخذ كل منهما موقعه دون تبادل بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو التأويل، ودون جمل اعتراضية إلا في عبارتين فقط (في البيت الثاني) ثم يتآزر هذا الترتيب (الذي ينظر إليه على أنه معاكس للغة الفنية) مع نوع من تضمين المأثور، مثل الشيطان الرجيم، والنجوم أمست رجوماً، فلهذه التعبيرات أسانيد قرآنية، وهذا التضمين مضافاً إليه ترديد المألوف الشائع في لغة الحياة اليومية، مثل : لا يبارك الله فيكم، يؤكد منحى الجماليات الشفاهية التي تدل على قرب الفكرة، وأن للكلام مستوى واحداً ودلالة مكشوفة، وهذا – بدوره – ما يناسب لغة الكتابة في الدوريات وأجهزة الإعلام الموجهة إلى كل الناس .

ومثل هذا نجده في المقطع الأول من قصيدة "البلد الكئيب" التي قالها بمناسبة إضراب فلسطين يوم وعد بلفور(٢ تشرين الثاني – نوفمبر – ١٩٢٩) :

يا أيها البلد الكئيبُ

حياك منهمر سكوبُ

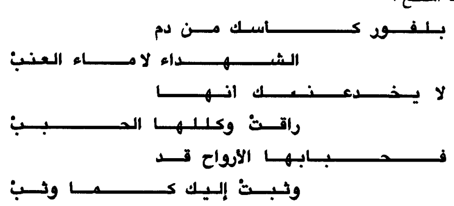
لا تبتئس بالظلم «إن غداً

لناظره قريبُ»

وغدٌ عصيبٌ لا يسرُّ
الظالمين، غدٌ عصيبُ
اشرق بوجهك ضاحكاً
ولشمس شانئك الغروبُ
ما بعد غمِّك غير يوم
تطمئن به القلوبُ

إن خصائص التركيب في المقطع السابق متحققة هنا، فالجمل مستوفية الأركان، في مواقع محايدة خالية من إثارة قلق إعادة التكوين أو رغبة التأويل، فضلاً عن التضمين المعتمد على مثل قديم : إن غداً لناظره قريب، والتكرار في "غد عصيب" والتداعي الطبيعي المتوكئ على الطباق، في (أشرق/الغروب) وهذه جميعاً عناصر تنتمي إلى طابع الشفاهية بجمالياتها المقررة.[1]

والذي ينبغي أن نوضحه هنا أن هذه النزعة الإعلامية متجسدة في خصائص أسلوبية حددناها في مثالين سابقين لم تكن طابعاً يغلف قصيدة بتمامها، وإنما هي التماعات أو مساحات من تشكيل يتدرج أو ينحني حسب حالات نفسية أو معرفية، وفي قصيدة "البلد الكئيب" السابقة في المقطع الثالث ينهض الشعر متجلياً بكل رصانة الأداء وجمال العبارة وإحكام الصورة وامتداد مساحتها بحيث تكاد تشمل الأبيات الخمسة التي يتكون منها المقطع :


بلفور كاسك من دم
الشهداء لا ماء العنبْ
لا يخدعنك انها
راقتْ وكللها الحببْ
فحبابها الأرواح قد
وثبتْ إليك كما وثبْ

(١) الشفاهية والكتابية مصطلحان فى وصف خصائص الثقافات على اساس النمط الحضاري السائد وتكوين العقل عبر سياق زمني متفاعل او متمرد على المأثور . انظر في هذا كتاب : الشفاهية والكتابية .

فـــانــظـــرْ لــوجـــــــــهــك إنّــهُ
في الـكـاس لـوْحَــــــةُ الـغـــــــضبْ
وانـظـر - عــــــمِـــــيتَ - فــــإنـه
مـن صـــــرخــــــة الحـق الـتــــــهبْ

هل نقـول إن هذا "التنوع" أو هذه "المخالفة" في مسـتوى الصيـاغة قد تكون مطلبًا إعلامياً يقصد به اكتساب جملة المخاطبين ؟!

إن لغة الحياة اليومية، قرين الحالات المألوفة، والأفكار القريبة قد تستولي على بعض القطع والقصائد، ولكنها تظهر بوضوح حين تتخلل أو تتقاطع مع النسيج المفارق في تكوينه الثلاثي المشار إليه (اللغة – والانفعال – والفكرة) كأن يقول :

عــــــيـــــــــشـنــا ركـض بـركـض
بـعـــــــــضـنــا فـي إثـر بـعـض
والـصـــــــبـــــا يـوم ويمـضـي
لـيـــــــتـــــه يمـضـي ويُرضـي

أو يقول :

لــــــــم ادر أن الـــزوايــــــــا
يــا قــلـب فــــيــــهـا خـــبــــايـا
رددت مـــــاضـي عـــــهــــودي
عـلـيّ، فـــــــاحــــــمـل هـوايـا

وقوله :

الكل يرجو ان يبكر عفوه ندعـو له الا يكدر صفـوه
إن كان هذا عطفه وحنوه عاشت جلالته وعاش سموه
حمل البريدُ مفصلا مـا اجمـلا
هلا اكتفيت توسُّلا وتَسَـــوُّلا
والموت في اخذ الكلام ورده فخذ الكلام عن الطريق الاقصر

إن هذا المقطع السابق من مقدمة "الثلاثاء الحمراء" - تلك القصيدة المتفردة، هو الأحق بوصف إبراهيم للشعر بأنه "نكتة" وبأنه نثر بسيط صادف أن يكون موزوناً، وهذا واضح في الألفاظ المفردة، كما في الجمل وعلاقات الكلام، على أن مألوف الكلام، واللعب بالجناس، ما بين : ندعو له الا يكدر صفوه - وتوسلا وتسولا، وفي التعبير المألوف المتداول : أخذ الكلام ورده، وخذ الكلام عن الطريق الأقصر، كلها تتشابك لترسم مشهدًا قريباً، وفي نفس الوقت - هو بدرجة ما - بعيد عن النفس البطولي الذي ينتظم مقاطع القصيدة بعد هذه المقدمة، أو هذا المقطع من المقدمة، وكأنما لغته المألوفة هذه ما يناسب أنها موجهة إلينا نحن الأحياء، في حين اتجه باقي القصيدة في ساعاتها الثلاث إلى تلك الحادثة الفذة التي شهدت كيف تولد حياة من استشهاد بطل .

وبوجه عام، في لغة الإعلام يقل التعويل على المجاز، والرمز، ويستبعد الغموض، ويستوفي التعبير أركانه الأساسية، كا تقترب اللغة من مألوف الاستخدام، وإن اقتنصت من اللغة الفنية بناءها الصوتي، وتآلف (تشابك) عباراتها، وهذا اللمح الصادر عن قدرة على النفاذ عبر ما هو سطحي إلى الجوهر والحقيقة . وهذا جانب آخر، يستحق رعاية خاصة .

****

١١ - قضــايا ومواقف

دائمـاً تتبـقى من الموهبـة الخـصبـة قضـايا ومـواقف لا تدخل في قنوات التـقسـيم المنهجي، ومع هذا يكون لها من الأهمية والفاعلية بحيث يصعب المرور فوقها وكأن لم تكن. من الصـحـيح انه ليس مطلوباً من كـتـاب واحـد أن يقـول كل شيء في مـوضـوعـه، وليس مستطاعاً أيضاً مـهما تمهلت المحـاولة، وتوسلت، اما ما تعنيه هذه القضـايا والمواقف، فإنه – في النهاية، وفي المستوى الإنسـاني : أن المبدع الحق لا يـخضـع لأطر جـاهزة، ولا يصب إبداعه في قنوات معدة سلفاً تتسع له كما تتسع لغيره، وأنه مـهما تعددت زوايا الكتابة أو فصـول الكتاب فستبقى أمور مهمة لابد أن يتمهل عندها القلم، ولو بقصد التنبيه. إن مادة هذا الفصل مبثوثة – في جملتها في كتاب "الكنوز" الذي حاول أن يجمع صورًا لأصول مما كـتب إبراهيم مـفرقـاً في صـحـائف شـخـصيـة أو منشورة (من ثم لا نرى حاجـة إلى هوامش توثيقية) ونرجع أننا بهذا نقارب الإحاطة بنواحي نشاط إبراهيم الإبداعي والفكري دون أن يكون في هذا القول مصادرة على المستقبل، فقد تتكشف أشياء كما يقول أو يردد: "ففي الزوايا خبايا"!!

١- إبراهيم الكاتب

نستعير صياغة العبارة من رواية إبراهيم عبد القادر المازني، وكان إبراهيم طوقـان به معجباً، وكان يشبهه في أمر آخر، يشبهه وليس يقلده، لأن "الكاتب" لا يـحرز استحقاقه لمجرد القـدرة على التـقليد، وهذا الأمـر : امـتلاك ناصـيـة اللغـة، والقدرة على الملاءمة بين أقدار الحالات وما يناسبها من التعبير، وهذا بدوره يرتكن على الخبرة بالنفوس والأمزجة، مع قدرة استيـعابية على متابعة ما يجري في البيئة المحدودة،والوطن، والأمة، والعالم، متابعـة المتأمل والناقـد . ليس هذا تزيدًا في وصف إمكانات إبراهيم طوقـان، فـهكذا كان، وإن المادة "الغفل" التي جمعهـا المتوكل طه، لتدل على هذا عند استـعراض مـا تقوله ومـا تسكت عنه .

من الممكن أن نبدأ بالرسائل الشخصية، وفيها يبدو الأديب على سجيته، وقد يبدو قليل الحذر، بل مهملاً (وقد أشار المتوكل طه إلى أخطاء "إملائية" تضمنتها بعض رسائل إبراهيم) ولكن مقالاته القصيرة (الساخرة في نقد المجتمع) تؤكد أن جماليات أسلوبه (أو طريقته في الكتابة) هي لا تتغير، لأنها نابعة من تصوره للأشياء، وإنسانيته المتسامحة، وليست استجابة لانفعال لحظي يدفعه إلى إضحاك الآخرين .

يصف ليلة ميلاد طفله الأول – جعفر –، فيحدد البدء الزمني لعلامات الوضع "في ليلة اشتدت زوابعها وهطلت أمطارها" ثم نجده يتحرك على النقيض مما تستدعي : "رجعت من سهرة ساهرة في بيت جلال هاشم حضرها لفيف من الإخوان" .. "طلبنا سيارة نقلتنا في الحال إلى مستشفي الحكومة – قسم التوليد – وجاءها المخاض إلى طبون السيارة تارة، وإلى رجل التخت تارة أخرى، ومنها إلى الحائط أو الخزانة، حتى جاءت الممرضة وقالت : هذا أمر يطول .." وبهذا التنقل السلس، يرصد لحظة الميلاد، وملامح المولود، وحالة الأم، وردود أفعال الأهل، بهذه اللغة الضاحكة، حتى يجعل بكاء الطفل لحظة إجراء الختان موسيقا، ويستخرج للصواب أنفاً بعد أن كانت عينه وحدها تدل عليه – بعد شهرين من مولد جعفر يكتب في رسالة أخرى : "جعفر مبسوط والحمد لله. المرأة العمصاء التي من دار الصمادي جاءت قبل سفرنا وما أمكنها إلا أن تضع بوزها على خد جعفر وتفرك عمصتها بأنفه فأصابه زكام، وأما أم جعفر فروت لي الواقعة في الطريق، وأخذت (تنسف) لها طول الطريق، ولا يزال النسف يتجدد كلما عطس جعفر عطسة أو خنفر خنفرة .." .

هذا المستوى في الرسائل الشخصية يمكن أن يتحقق لكثير من المتأدبين دون أن يدل على موهبة خاصة، أما الامتداد العام – الذي يضع حسابات أخرى لملابسات التلقي – فهو الذي يفرق بين "الهواية" و"الاحتراف" (مع التسامح في استخدام الكلمتين) وهنا تمدنا بعض مقالاته بالدليل الذي نبحث عنه، وهو القدرة على تطويع المعلومة للخطاب العام، مع الحفاظ على روح الفكاهة التي تتحدث بها لغته . هكذا يكتب عن كتاب الأغاني – مع ما يحمل من تقدير لهذا الكتاب :

" قالوا – والعهدة عليهم – إن كتاب الأغاني قد أغنى الصاحب بن عباد عن ثلاثين حملاً من الكتب كان يصحبها في رحلاته ! وأنت بين أن تدفع هذا القول بتاتاً، وبين أن تعلله فتقول : لعل أحمالهم في القديم كانت صغيرة الحجم جدًا، أو لعل كتبهم كانت كبيرة الحجم جداً، حتى أن الدابة لا تستطيع أن تقوم بأكثر من كتابين، أو لعل القوم كانوا يحملون أثقالهم على الغنم والماعز ..؟ وعندي أن ترفض هذا التعليل وتعمد إلى الرواية فتبدل لفظة (حملاً) فتجعلها (كتاباً) وبالرغم من هذا المسخ فإن كتاب الأغاني وحده يظل مغنياً عن ثلاثين كتاباً، وما هذا والله بقليل".

بمثل هذه القدرة على تصيد مواطن الفكاهة غير الجارحة، وإثارة الشك حول أمور عامة، تعودنا ترديدها، بتسليم، دون اختبار لإمكان الصدق فيها، يتناول إبراهيم مشاهد من الحياة اليومية، والسلوكيات السائدة، تدفعنا إلى الدهشة : كيف ناتي بمثل هذا دون أن نرى فيه ما هو شديد الوضوح لعيني إبراهيم ؟، كأن يكتب عن مجلس الأركيلة (أو الأرجيلة، أو الشيشة – حسب السائد في الأقاليم العربية) . ونتأمل كيف يستهل مقالته : "أركيلة .. " لندرك التصور التشكيلي الذي يساند عملية الكتابة، ويمدها بمفرداتها، وسياقها ..

" كر كر كر ... بف !

تفضل اقعد نعبئ لك اركيلة .. الأركيلة في بلادنا مرض عضال من أمراضنا الاجتماعية، ولعلك ترى معي يا سيدي القارىء أن (القعود) من ضروريات الأركيلة، وأنه يستحيل عليك أن تدخنها إلا قاعداً، ... ليس للوقت الثمين قيمة عند الأركيلة، كما أنها أنانية لا حد لأنانيتها، فهي ترغمك على أن تصرف شيئاً من وقتك على كل قطعة من أجزائها : (الراس) يجب أن يكون كل ثقب فيه نافذاً نظيفاً، (القلب) يجب أن يكون لماعاً مجلواً مشدود الوسط بخرقه رطبة على مقدار حلق الجوزة (الجوزة) هذه يجب أن يشف جسمها المنتفخ عن الماء الصافي، ولا بأس من حبة بندورة أو حبتين (تتشقلبان) فيها كلما قرقر الماء . عندئذ يصح لمغرم الأركيلة أن يطرب ويقول : بف، عاقدًا لواء الظفر، ولكنه لواء (مع الأسف) من دخان (والبربيش) اسخف قطعة في الأركيلة ..". تمضي اللوحة في

استكمال المشهد، الذي يبدأ يتحرك برصد (التناقض) بين مكونات المكان وطبيعة مجلس تدخين هذه الأركيلة، ثم تبدأ الخطوة الثالثة : يتحرك المشهد، ببدء التدخين، ومعه عبارات "طقوسية" لازمة :

كر .. كر .. كر

١- يا فلان - للخادم - البربيش لا يسحب . هات غيره !

٢- التنباك مبلول كثير .. اقطع عصيره !

٣- النار (شحرت) هات ولعة !

ويستمر المشهد في تصاعده نحو قمة الاكتمال، في التلذذ بالدخان ومنظر النار .. إلخ، ولكن مفاجأة لابد أن تحدث، يعثر أحدهم بالبربيش، أو تهتز الأركيلة لأي سبب أو يختل وضع الجمرات .. المهم أن الجذوة تسقط على السجاد العجمي الفاخر فيقفز القوم في عصبية عنيفة يلتقطون النار بأطراف أصابعهم فإذا كوتهم لعقوها بألسنتهم.

هذه مقدرة خاصة في تشكيل مشهد، بوصف أطرافه، وترتيب مراحله، وبث الحياة ممتدة في كل مرحلة، مع الوصول بالمتلقي إلى نقيض ما بدأ به، دون أن يغير من طبيعة الأسلوب الساخر، الدقيق، فلا يتحول إلى موعظة، ولا يتجهم حتى عندما تستدعي اللحظة شيئاً من التجهم، إنه يستطيع أن يحتفظ للقارئ بابتسامته التي بدأ معها القراءة، ومع هذا يوصله إلى الجانب "النقدي" في تلك الصورة الساخرة، مثل أي رسام كاريكاتيري متميز .

وهنا نشعر أنه من الضروري النص على "فضيلة" أخرى في كتابة إبراهيم، وهي الحساسية القائمة على دقة الرصد الاستبطاني الذي لا يتوقف عند سطح الأشياء، نجد هذا ماثلاً عند الاكتفاء بتصوير هذا السطح (الظاهر) بتحليله جمالياً، كما في مشهد "الأركيلة"، فقد بدأ الظاهر الطقسي محركاً لعناصر المشهد المشاركة في صنعه، حتى لحظة انقلاب المشهد على نفسه كأنما هي "تقديم القربان" بعد "زفة" باحتفال وغناء عبر وسائط من علامات الخضوع . أما ما كتبه تحت عنوان : "خواطر مريض" فإن الاستبطان

النفسي يبلغ مدى بعيدًا، وموفقا، لأنه يقوم على رصد حركة النفس (الذات وليس الآخر) إنه في تعقب مفردات المشهد الظاهر يتحرك متدرجاً إلى الباطن من قراءة الصحيفة، حتى إعلاناتها، إلى إبريق الماء الزجاجي فوق الطاولة الصغيرة وإلى جانبه حبوب سوداء (لاحظ ما يعنيه لون الحبوب) يمد يده كل نصف ساعة فيتناول منها حبة (يصرفها) بجرعة من الماء .. "وهناك مراة فوق المغسلة امشي إليها متثاقلاً، اونة واخرى، واقف امامها متشاغلاً بالنظر إلى اسناني ولسانى، وفي الغرفة صورة كبيرة في إطار وقفت امامها مراراً، ولا اعلم انني فكرت دقيقة واحدة بما اشتملت عليه تلك الصورة، ولو كان فيها ما يجلب الانتباه .. لحدثت القارئ عنه .

اكبر ما شعرت به من الضجر يوم قال لي الطبيب : "غدًا تغادر المستشفى"، وفي المستشفى غد لناظره (غير) قريب"

هذه مقتطفات من مقالات وصفية بقلم إبراهيم، تكاد تكون قصصاً ولوحات نفسية إنسانية، سواء كانت عن الذات، او عن الآخر، إنها تستمد حيوية الصدق، وتحرص على لمسة الفكاهة، وتثير الفكر باكتشاف التناقض بين المقدمات والنتائج، او الظاهر والباطن، او القول والفعل، بحيث تبلور الحياة وكأنها سلسلة من المفارقات، او أن الإنسان لا يتخلى في اي جانب من حياته عن أن يكون شطرين، طريقين، قولين .. فعلين ... يضع لسانه في واحد، وحركته ونيته مع الآخر . وفي هذه النماذج السابقة حرصنا على أن نتدرج ونتنقل من مولد طفله الأول، وما يثير من شعور بتجدد الأشياء، حتى قبلة الجارة (أو التابعة) العمصاء لاحقها حكم مختلف لأنها تمس الوجه الطري الجديد، وكتاب الأغاني، والليلة الأخيرة في المستشفى .. ولابد أن ندرك تحرك مستوى المفردات، والمشاهد، وأنه يتحرك حسب اهمية الموضوع، ولكن "الروح" – روح الكاتب – التي تسري في هذه الكتابة (المختلفة) تظل حاضرة بإيقاعها والوانها وحفاوتها بحقائق الحياة .

وقد كان إبرهيم، بما يملك من ثقافة متنوعة، واطلاع جيد على أمهات كتب التراث : شعرًا ونثرًا، وموسوعات ودراسات، كان يملك نلك الأسلوب الآخر، الذي يستخدمه كبار الكتاب، بما فيه من جزالة في اختيار اللفظ، وقوة في انتقاء المعنى، وإيقاع في تشكيل

الأسلوب .. ليدل على جدية الموضوع، واتساع ثقافة الكاتب (اللغوية بصفة خاصة) ولكن حذار فإن إبراهيم لا يستطيع (ولا يرغب في) أن يخدعنا عن نفسه، إنه لا يلبث أن يمزق هذا القناع المصطنع، وإن حاجته إليه ليست أكثر من إظهار المهارة التي يرينا بها أنه يستطيع أن يتحدث إلينا من وراء هذا القناع، ثم يطرحه جانباً ليسفر عن وجهه الحقيقي المرح الساخر المحبب إلى النفس. في حديث إذاعي (الأربعاء ١٧ آب - أغسطس ١٩٣٨ - يذاع الساعة ٧ مساءً) يكتب عن "الطبيب الشاعر" ومن الواضح أنه يكتب عن أحد أصدقاء مرحلة الجامعة، من حلب، وسينتهي الحديث ويستوفي أركانه (الفنية / الإذاعية) دون أن يصرح باسمه، (وهذا تقليد إذاعي مقدر إلى اليوم) ولكن : نتأمل صياغة اللغة في الحديث عن هذه المرحلة من حياة الطبيب، وكيف أجاد استخدام القناع، ثم كيف أسقطه وتحدث إلينا بوجهه الصريح دون أن يفسد علينا متعة المشاهدة !!

"وضرب الدهر ضرباته، فإذا الشاعر يوشك أن يتخرج طبيباً، وقد كان تفوقه على أقرانه موضع عجبي، فما صرفه الشعر عن الطب، ولم يقو الطب على العبث بشاعريته، وكان ينظم أحياناً الأراجيز يودعها الاصطلاحات الطبية، وأسماء الأمراض والعقاقير، فيقبل زملاؤه على نسخها لما في حفظها منظومة من السهولة . وكان يحيطها بألوان من الفكاهة فيجعل من جفائها طلاوة تسرع بها إلى الرسوخ في الذاكرة . وبينما تراه يناقش رفاق صفه في بعض نظريات الجراحة أو يناظرهم في أعراض بعض الأدواء إذا بالمذاكرة تنقلب إلى مطارحة شعرية، وإذا به خبير بطب البيان خبرته بطب الأبدان، ويكون قبل لحظة في غرفة التشريح مقبلاً على عمله بين القروح والجراح بلذة ونهم للمعرفة، فإذا سمع بيت شعر رديء أذاه، ورأيته يسد منه أنفه - فاعجب لهذا التناقض !

وكان همه بعد يأسه من ذلك الهوى أن يخرج من الجامعة بشهادة وعروس، أو بخطبة على الأقل، ولم يطل به المدى حتى كان يفاوض في أمر شريكة حياته، وأوشك أن يتم ذلك بعد أن رأى الفتاة ووقعت من نفسه موقع الإلهام، وكانت على جمالها الممتاز قصيرة القامة، فحبب إلينا شعره فيها قصر القامة . فذلك حيث يقول :

أهوى القصيرة في الحسان فإنها

أبدًا تظل صغيرة الجثمان

تربى على الستين وهي كأنها
ست خلت من عمرها وثمان
فإذا ضممت جمعتها في ضمة
وإذا لثمت فخدها لك دان.

ولكن الرياح جاءت بما لا تشتهي سفينته، إذ اغلى أهلها المهر، وأصر هو ألا ينفق في سبيل عقد الزواج درهمًا، وحجته انه طبيب رأس ماله سماعة وورقة وقلم، وأن تقاليد الزواج اليوم لم يفرضها قرآن ولا جاء بها حديث، فهي مفسدة للحياة الزوجية، واتباعها يؤدي إلى الفقر، ويطرح بالزوج تحت عبء ثقيل من الهموم والديون . وأصر أهلها على العمل بالتقاليد، وأصر هو على فلسفته في الزواج . قال لي : لقد كانت جلسة حامية الوطيس خرجت منها غير أسف، وضربت بقلبي وحبي عرض الحائط".

لقد أطلنا الاقتباس عن قصة هذا الطبيب الشاعر، وفي هذه الفقرة خاصة، بقصد أن نضع أمام الأعين نماذج من مستويات الكتابة عند إبراهيم، هذا الجانب الذي لم يلتفت إليه أحد، أو جنى عليه الشعر الخاطف للأبصار، على رغم من وضوح الخصوصية في كتابة إبراهيم النثرية، بدرجة تجعلنا نوشك أن نقول إن نثره لا يقل جمالاً وحضورًا عن شعره . وفي القطعة السابقة، ولها بقية، نشير إلى طرافة النموذج، وهو نموذج متكرر (الطبيب الشاعر) في كل جامعة وكل جيل، دون مبالغة، ومع هذا سيبقى ما صوره إبراهيم بقلمه قادرًا على اجتياز المساحة المألوفة المكررة، والدخول إلى خصوصية التميز في الفن، حين تستقل الرؤية، وتنفرد جماليات اللغة بالانتساب إلى مصدرها . نتأمل ترتيب العبارة في قوله : "فما صرفه الشعر عن الطب، ولم يقو الطب على العبث بشاعريته" فهنا يتكشف مركز التأثير وأن هذه الصياغة من صنع شاعر وليست من صنع طبيب، لأن مدلول : ما صرفه الشعر عن الطب، يجعل من الشعر الكفة الراجحة، والمؤثر الأقوى، بحيث يثير العجب أنه لم يصرفه !! – وكذلك مدلول : لم يقو الطب على العبث بشاعريته، يجعل من هذه الشاعرية الأساس الجدير بالاحترام، وليس الطب الذي يسعى إلى العبث بالشاعرية ويعجز عنها، فلو راعينا نوع دراسة الطالب وطموحه إلى مهنة الطب لكان ترتيب العبارة :

لم يقو الشعر على العبث بتطلعه الطبي، أو ما أشبه هذا. ثم نتأمل هذه المفارقة (العملية) حين نتصور أصابعه تخوض في نفايات القروح فلا تتأذى نفسه، ولكنه يسد أنفه (!!) إذا سمع شعرًا رديئًا وليس لإضافته "فاعجب لهذا التناقض" إلا دليل عمق الحس اللغوي الفني من جانب، وتأكيد أنه شاعر مطبوع، ولكنه – على الحقيقة – يفرق بين الاستجابة العلمية (الموضوعية المحايدة) والاستجابة الذوقية (التي لا تتمهل في إظهار الأثر المعكوس) أما تلك الفتاة الجميلة (القصيرة) فقد "وقعت من نفسه موقع الإلهام" وهذا "الإلهام" يؤكد – للمرة الثالثة في هذه الفقرة المقتبسة – أن الفتى شاعر، وأنه وقد حصر رؤيته للطب في أنه "سماعة وورقة وقلم" رضي بالحد الأدنى من الطب، في حين كان يسد أنفه من رائحة بيت شعر رديء! ولا يغيب عنا ما بدانا بالإشارة إليه من الكتابة (المقنعة) في البداية ثم المباشرة الصريحة بعد ذلك، وهذا من خواص أسلوب إبراهيم الذي يلائم بين الحالات، ولا يجد حرجاً في استخدام أي لفظ ما وجد فيه توافقاً مع ما يريد، حتى العامية في رسائله، وفي بعض مقالاته، داعبها، وتصرف فيها، ليجلو الصورة ويلونها بأدق ما تتطلب من ألوان.

٢- إبراهيم .. ناقداً

لا تزال فدوى طوقان أقوى شعاع كاشف على الجانب النقدي في تكوين أخيها من الناحية الثقافية، لأنها طرف مباشر في العلاقة، ولأن "الشعر" كان المحور المحرك حتى مع التوسع والتنوع في مصادر التثقيف، ولأن إبراهيم سيدل على طريقته هو، فإذا ما درب فدوى فإنما يستعيد مراحل تعرفه على الشعر وإحكام قبضته على أصول الصنعة . وقد عرضنا لجانب من هذا في ما بدا من الشاعر لأخته الشاعرة . وهي – بفارق من الأعوام ليس بالقليل – تعود إلى المرحلة ذاتها، دون أن تفقد الوضوح أو الحنين . في كتاب "رحلة جبلية .. رحلة صعبة" تبتدئ حديثها عنه بعبارة باهرة في شعريتها :

"مع وجـــه إبراهيم اشـــرق وجـــه الله على حـــيـــاتي"

وترفد هذا بقولها إنه "الوحيد" الذي ملأ الفراغ النفسي الذي عانيته بعد فقدان عمي.. وبقولها : مع إقامة إبراهيم في نابلس – عقب تخرجه في الجامعة – بدأ سطر جديد في حياتي . عبر ترشيح كتب الأغاني – العقد الفريد – الحيوان .. لفدوى أن تقرأها

كانت المساندة النفسية "كان حبه لي واهتمامه الخاص بي يضفيان عليّ شعورًا إنسانيًا بالرضى" . كان هذا تأسيسًا ثقافيًا عامًا قبل أن يشعر بقوة التوق لدى أخته أن تكون شاعرة، فلما آنس هذا قال صراحة : سأعلمك نظم الشعر .. هيا معي ! وهنا يتحرك في اتجاهين : يدفعها إلى حفظ نماذج ميسرة قريبة المعنى واضحة الإيقاع، من مثل :

راح يبغي نجـــوة   من هـــلاك، فـهـلك

والدخول في مناقشات تسوق إلى الكشف عن أصول الشعر الإيقاعية والتصويرية . ثم اصطحاب أخته إلى العيش مع الطبيعة في أرباض وسهول ما حول مدينتهم (نابلس) لتتمكن من إطلاق بصرها، وبصيرتها، ومناجاة نفسها، والتفاعل مع طبائع وطنها الصغير، وهو لا يفتأ بين الحين والآخر يختبر مدى إصرارها على الشعر وتمسكها بأن تكون شاعرة . وهكذا فتح لها الطريق إلى فكر طه حسين والعقاد وأحمد أمين والزيات .. مع ما يقرأ معها من شعر ابن الرومي وأبي نواس وغيرهما من "أركان" التراث الشعري . ثم يأتي هذا النص قاطعاً في الدلالة على موقف :

تقول فدوى : "منذ البداية حذرني إبراهيم من حفظ الشعر الحديث باستثناء بعض قصائد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وخليل مطران، كان هو يختارها لي ويوصيني بحفظها . كانت الرومانتيكية هي الاتجاه الغالب على شعراء الشباب العرب في تلك الفترة، ولم يكن يرضي ذوق إبراهيم الفني ما كان ينشر في الصحف والمجلات الأدبية من شعر لهؤلاء الشعراء المحدثين . لقد كان للتراث قداسة في وجدان إبراهيم، فقد كان ابناً لجيل فتح عيونه على حركة إحياء كبيرة للتراث، وذلك بنشر وابتعاث قيمه الفنية، كقوة السبك ونصاعة العبارة ورونق الديباجة .. فكان شعر الشباب المنتمين في ذلك الحين إلى مدرسة (أبولو) مثله مثل الشعر المهجري في نظره، ضعيفاً ركيك الأسلوب، ولا يرقى إلى مستوى التعبير الشعري الجزل والمميز للتراث الشعري القديم . كان يلفت نظري دائما إلى أن متانة تركيب الجملة الشعرية والتمكن من ناحية اللغة لن يتوفرا للشاعر دون العودة إلى الينابيع الأصيلة للشعر العربي، يعني التراث".

هذا الوصف من فدوى - وفيه دقة واضحة - مهم جدًا، في أكثر من اتجاه. وأول ما نلاحظه ما يتصل بفدوى نفسها، فمع هذه البداية التراثية، ومع هذا الدفع والشحذ في إيثار

التراث نجد شعر فدوى يأخذ بجوانب من الحداثة ومبادئها الجمالية : إيقاعًا، وتصويرًا، ولغة، ورؤية، وتجريبًا. بل نجد ما هو أدل على المفارقة من هذا، فإبراهيم الذي يوصي باستيعاب التراث الشعري ولغة القدماء، ويحذر من شعر أبولو والمهجر وجماعات الرومانتيكيين .. لم يكن شعره بعيدًا عن هؤلاء الذين يعلن رفض أشعارهم . نختبر هذا الذي نقول على ضوء غزلياته – بصفة خاصة – فنجد أكثرها موشحات وأناشيد وقطعا، لا تعيد إلينا أنفاس العشاق أو المتغزلين القدامى، بقدر ما تحيي في نفوسنا أغاني أم كلثوم، وعبد الوهاب – وكان بغنائهما شغوفًا يحرص على اقتناء "الأسطوانات" الجديدة حين يسمعها أو يقرأ الإعلان عنها، حرصه على اقتناء مسرحيات أحمد شوقي، وتقديمها لأخته لتستمد منها زاداً شعريًا .. ونستطيع أن نختبر هذا الانتماء التراثي على ضوء قصيدة شوقي عن المعلم، ومعارضته (الساخرة) لها، فإن قصيدة شوقي التي تبلغ ٦٨ بيتاً توقفت قدرة المعارضة لها عند ١٤ بيتاً، هذا مع توافر القوافي الجاهزة التي نضدها شوقي في قصيدته، وإذا كان يكره النظم على طريقة بعض القدماء ومن سلك طريقتهم التي تقوم على "حشد" الكلمات التي تصلح للقافية المختارة، ثم تصيد المعاني التي تجد ختامها مناسباً لتلك القوافي، ثم إعادة ترتيب هذه الأبيات المتفرقة، وإجراء "لحام" بينها – سماه القدماء أحياناً حسن التخلص، وأحياناً الانتقال لتتكون قصيدة !!إذا كان إبراهيم يرفض هذا ويسخر منه (وقد فعل) فإن قوافي حرف (اللام) واسعة الانتشار جدًا في معجم العربية . فلم تكن العلة في القوافي، وإنما في أنه أثر طابع المعارضة الساخرة، والسخر إذا طال يفقد لمعته وذكاءه وقوة تأثيره . بل نستطيع أن نختبر هذا القول نفسه في ضوء قراءة نقدية لقصيدة "مرابع الخلود" التي قالها في الذكرى الألفية للمتنبي، فليس فيها من نفس المتنبي شيء، ليس فيها متانة عبارته، ولا جسارة استعاراته وبكارتها، ولا عمق إشاراته النفسية وما تعكس من حكمة وخبرة . إنها مقطعات ذات عناوين فرعية، من توطئة إلى خاتمة بينهما أربعة عناوين فرعية يصعب أن نجد بينها صلة (الخالدون – في حضرة المتنبي – كافور خالد – والحسد خالد)، يرى المتوكل طه (في دراسته : الساخر والجسد) أنها تنتمي إلى شكل قصيدة الثلاثاء الحمراء على فارق الزمن بينهما – ولكنه لم يتوقف عند الأهم، وهو صلاحية هذا التقسيم لموضوع القصيدة، وقدرته على أن يكون "بنائياً" في توكيد صورة الموضوع (الذي هو المتنبي نفسه) ولهذا لم

نتحمس لقصيدة "مرابع الخلود" التي يخرجها تنوع قوافيها (إلى درجة البعثرة والتشتت) عن الشعور بشخص المتنبي أو عصره، بحيث لا يغني ذكر كافور، أو محسد، أو ضربة المفتاح – شيئاً من حيث هو "ثوابت" تقيم اساساً يشد القراءة إلى زمن الشخصية، وليس إلى زمن كتابة القصيدة.

هل كان إبراهيم "متناقضاً" في دعوته لأخته ان تقرأ التراث وأن تتجنب شعر شباب المرحلة ؟ لا شيء من هذا كان . وكذلك : فإن إبراهيم وإن لم ينطبع – ولا يمكن أن ينطبع في ذاكرتنا – شاعرًا "تراثيًا" بأي درجة، فإنه لم يكن يكتب على طريقة أولئك الذين هون من شعرهم، واستهان بأشخاصهم – كما أوضحنا في فصل سابق – مثل إبراهيم ناجي وعلي محمود طه . ونجزم أن إبراهيم الشاعر الناقد كان يدرك بقوة مبدأين أساسيين من مبادئ الفن :

١– أن الإبداع مرهون بشرائط اجتماعية وثقافية ونفسية، من ثم لا يمكن إعادة الماضي الإبداعي إلى الحياة، وليس مطلوبا إعادته إلى الحياة كذلك، وإنما المطلوب – بل الواجب – إعادة الحياة إلى الماضي الإبداعي، بمعنى قراءته، والتفاعل معه، واستخلاص القيم الجمالية الإيجابية القابلة للدخول في صيغ وعلاقات جديدة، مطلوبة في زمانها، وليس في زمنه . فالقطيعة مع التراث مرفوضة، وتقليد التراث زيف، و "استيحاء" قيم التراث الإيجابية هي "الإحياء" المطلوب.

٢– أن الرابطة بين الشاعر ومرجعيته تجعل من الجبال والهضاب والبحار في هذه المرجعية "قدوة" وليس قائداً، مثلاً، وليس مثالاً، إذا تطلع شاعر حاضر إلى شاعر سابق في الزمان والموهبة على أنه قائد ومثال فقد حكم على نفسه بالتبعية، وبضعف الموهبة إلى درجة العجز. الشاعر الحق يستخرج خارطة إبداعه من "عناصر" سابقة عليه، كما يستخرج الجسم غذاءه من "عناصر" متنوعة قد لا تكون في مرأى العين، ولا في مذاق اللسان، ولا في استجابة الميل إليها .. على وفاق، ولكن الجسم القوي يوفق بينها في تغذية ذاته .. فكذلك الشاعر، وإن الشاعر ليدرك أنه كي يتمكن من تحقيق هذا لابد له من "مسافة" تتيح له أن يرى، ويكتشف، ويغير.

وهنا تحضر إحدى طرائف القدماء التي لا تنسى، وإن نسيت شخوصها، فقد سأل بعض الوزراء المشهود لهم بالكفاية في ثنائية السيف والقلم، سأل ابنه عمن يتخذه مثلاً أعلى وقدوة، فقال الابن إنه يتطلع إلى أبيه ! فما كان من الأب إلاّ أن وجه اللوم لابنه على هذا الاختيار، ليس من زاوية أن الأب – دون غيره – يتمنى أن يكون ابنه خيرًا منه وأقوى، ولكن من زاوية هذه المسافة (الإجبارية) بين القدوة والمقتدي، فقال هذا الأب الوزير الخطير، لابنه : لقد كنت أتحرى شخص علي بن أبي طالب وسيرته، فانظر ما بيني وبينه، فإذا اتخذتني مثالاً فانظر أي حال ستكون عليها مستقبلاً ! هذا المعنى – في ما نرجح – هو ما جعل إبراهيم يتخذ من التراث نقطة ابتداء وتأصيل، لا يريد أن يلتوي بالنهر المندفع أبدًا إلى منابعه، فهذا معاند لقوانين الوجود، وهذا معاكس لما صنعه هو واقتدر عليه، وإنما أراد أن يحافظ على المسافة بين الأصل القديم والاجتهادات الراهنة، والمستقبلة .. تبدأ من الأصل، ثم تقرأ شوقيًا وحافظًا ومطران وغيرهم، لتصل إلى شواغل عصرها وابتكاراته فتضيف إليها، كما يضاف إلى البناء الشامخ المستقر، أما إذا كان الأحدث، والأقرب، والمنفلت هو المرجعية دون قيد معرفي، فإن ما يطلقه المقتدون بهذا الأحدث لن يكون أكثر ولا أقوى من فقاعات تطير مع الهواء !!

هل يملك إبراهيم «رؤية خاصة» به في الشعر نستطيع أن نجد انعكاساتها في كتاباته، بما يتيح لنا أن نقول إنه صاحب موقف نقدي ؟

هذا مما لا نشك فيه، دون أن نزعم أنه صاحب نظرية نقدية أو أنه قريب من ذلك . وهو لم يدع لنفسه هذا، وقصارى ما كتب اجتهادات وإشارات وتطبيقات تدل على تميز موقفه الشعري، أو وعيه بالشعر، قبل أن تدل على استقلال في النقد، ففي"الكنوز" يعلن المبدأ البلاغي القديم : "البلاغة الإيجاز"، ولكنه يعلنه بشيء من الشرح والبرهان الطريف قد يناقض المبدأ ذاته، ولكن ليوصل إليه . تحت عنوان :«كلام : كلام : كلام» يقول :

«ما أكثره مكتوباً، وما أكثره مطبوعاً !!

الكلام هو عملة الأدب المتداولة تهبط قيمتها بتضخمها، وقد هبطت قيمة المارك والروبل بعد الحرب لكثرة ما أخرجت مطابع ألمانيا وروسيا منهما . وقبل أن تعمل المطبعة

على تضخم عملة الأدب كان للأدب شيء أشبه بالتداول على قاعدة الذهب . لقد أضاع الكتاب فن الإيجاز القديم وأصبحوا يخشونه، وبسبب هذا التضخم في عملة المطبوعات لم يعد في إمكان كاتب - مهما عظم شأنه - أن يؤثر اليوم على قارئه تأثير من تقدموه بمئة وخمسين سنة».

وبعد أن يحمل إبراهيم على فن الرواية الواقعية - دون أن يسميها - لإسرافها في ذكر التفاصيل المادية،، يقول :

«هيهات أن يكون في قولي ما يرجع التداول الأدبي إلى مجراه، ولكن سيأتي ذلك عفواً بحكم الضرورة، إن الغابات التي يصنع الورق من أخشابها لا تزال تحتطب بسرعة، ولا يمضي مئة سنة حتى يصبح الورق قيماً، فلا يستخدم إلا لحفظ الأفكار القيمة .

بودي لو أعيش إلى المستقبل الذي تنبأت عنه، لعلي أضع مقالي هذا في جملة واحدة» . هل يفسر لنا هذا الميل إلى الاختصار ندرة القصائد المطولة في ديوان إبراهيم؟ هل يعلل هذا الميل إلى الاختصار ذلك النجاح (الإعلامي) الذي أشار إليه في برنامجه الأدبي، حيث يتجنب الثرثرة ومط الكلام لملء الوقت المحدد؟ ليست لدينا وثائق مقروءة أو مسموعة لبرنامجه الأدبي الذي أشاد بجهده فيه، وأحاديثه المفردة (وإن أخذت شكل الحواريات أو السرديات) لا تدل على رغبة في الاختصار، بل قد تدل على العكس، وهذا مطلوب في توجيه رسالة إلى البسطاء، ولكنه - على أية حال - عبر عن «فكرة» وتطلع، في عام ١٩٣٥ - لم يكن يراه في تلك الفترة المبكرة غير سلامة موسى (أحد دعاة العلمانية في مصر) حين دعا إلى الأسلوب «التلغرافي»!!

ونعود إلى إبراهيم .. ناقدًا: فهل يمكن أن نحدد عددًا من «الثوابت» التي التزم بها، وتدل أو يمكن أن تدل على نقده ؟ الجواب على هذا ليس بعيد المنال، شريطة أن ننظر إلى جهده (نتاجه) نظرة تكاملية، يلتقي في تكوينه الشاعر والمعلم والإعلامي والناقد .

أولها أنه لم "يتسامح" في اللغة، فظلت كتاباته وأحاديثه مثل قصائده تحرص على فصيح اللغة وصحيحها، وتحرص على اتخاذ التراث الشعري قدوة بالمعنى الذي أشرنا

إليه قبل، وقد استهدى قصائد للمتنبي أكثر من مرة أشار إليها بعض دارسيه، واستعار إيقاع قصيدة لديك الجن، ومعاني قصيدة لشوقي، دون أن يكون مقلدًا لهذا أو ذاك . وقد أشرنا إلى اهتمامه باللفظ المفرد وأهميته في توجيه السياق، وكذلك لا يغيب عن فطنته العلاقة بين الوزن والانطباع النفسي المستجيب للكلمة، والمستجيب للبحر الشعري، فحين تكون القصيدة على بحر أكبر، تكون رسمية أكثر .

وثانيها أنه يحرص على الطابع الأخلاقي للأدب، فلا يبيح للمبدع أن يقتحم المحرم أو المقدس، ولا يعتد هذا جراة، ومفهومه للأخلاق يزدوج فيه المنظور الاجتماعي بالمنظور الشعري، فقد يتسامح في مساحة المباح شعرياً تسامحاً تراثياً (مستنده التراث العربي الذي تقبل دائماً من الشعراء ما يقولون دون أن يعد هذا القول دليل إدانة على الفعل) ولكنه – في ما يتجاوز الشعر من فنون الكتابة – يقدر حدود ما يتقبل المتلقي المتوقع لهذه الفنون، ففي الصحيفة، وأمام الميكروفون، لا ينتظر أن يكون جمهوره متمرساً بأساليب الشعراء أو عارفاً بتسامح الذوق العام عبر العصور، ولهذا تتسم كتاباته عبر هاتين الواسطتين بنزعة أخلاقية واضحة، ولا يعد هذا من مجاراة الجمهور، (فالمتقبلون للشعر جمهور كذلك) ولكنه مبدأ الملاءمة بين الكلمة وطريقة توصيلها .

وثالثها أنه لا يحصر الشعر في الموزون المقفى، وإنما يرى أن الشعر "شعور"، و"دقة" و "إيقاع داخلي"، وأنه بهذا يعد غاية لا يتطلع إليها من نطلق عليهم "الشعراء" وحسب، وإنما هو مطمح للنثر أيضاً. وهذا قول رشيد، مبكر، نسجله له بنص عبارته، ففي مناظرة متخيلة، بين شاعر وناثر يقول الناثر : "ليس تخير الألفاظ من اختصاص الشعر وحده" .. وهنا يتفاخر الشاعر بما يميز الشعر فيقول: "أنا أسلم معك جدلاً بأننا (الشاعر والناثر) نتفق في اختيار الألفاظ، ومراعاة التناسق، ولكن هذا قائم في الشعر بطبيعته وجزء من كيانه، وهو مكتسب في النثر اكتساباً، ليدنيه من مرتبة الشعر" .

رابعها أن الناقد ليس قاضياً يرتفع على منصة يلقي من فوقها بالأحكام، وإن ادعت الحكمة أو غلفت عبارتها بالوصف، فالنقد تغلغل في العمل وكشف عن سر اختلافه عن غيره، وتفوقه في نوعه . من ثم يعيب على دارس الشعر أن يعقب على ما يروقه منه

بعبارات من مثل : "وهذا من بليغ الكلام"، أو "وفي ذلك من الفصاحة ما لا يخفى"، يقول إبراهيم متهكماً بمثل هذا القول : "لا يا سيدي المؤلف والله لقد خفي عليّ، وكنت أود لو أخذت بيدي وقلت لي هذا هو موضع البلاغة، وهنا سر الفصاحة، وهذه هي الأسباب، ومواطن الضعف والقوة . أما أن تملي عليّ شهادتك وتطلب إليّ أن أختم لك تحتها على بياض فأمر صعب ثقيل" .

"هذه هي الأسباب، ومواطن الضعف والقوة" هي الحد الفاصل بين النقد القديم، والنقد الحديث، وهذا ما طرحه إبراهيم في زمن مبكر في اتجاه تحديث الثقافة العربية .

خامسها أن النقد ليس استرسالاً إنشائياً عاماً يدور حول نص إبداعي، إنه درس وتحليل وتوثيق، وهذا يستدعي المقارنة حين تكون مطلباً للوضوح والإقناع، ويستدعي المصطلح حين يكون اختزالاً للخصائص والشروط، ويستدعي استيعاباً لجملة الموضوع بتمامه وإن يكن موضع النقد مسألة جزئية. في حديثه عن شعر أبي العلاء المعري وفلسفته يستدعي للمجال ما ورائية أبيقور وأفلاطون، وشك شللي ورميه بالإلحاد، وحين يقدم قراءة نقدية في المطولة الشعرية "عبقر" للشاعر شفيق المعلوف، يستدعي أساساً من التراث، وموازنة من مشهد شبيه سبقت إليه "مجنون ليلى"، وفي تحليله لشعر ديك الجن الذي قتل حبيبته لغيرته عليها وشكه في براءتها يستدعي "عطيل" شكسبير. وإبراهيم لا يطيل في مثل هذه المقارنات، ليست هي التي تقود دراسته، ولكنها شعاع كاشف يغني الرؤية ويقدم فكراً يساند المنطق الذي اعتمد عليه . وتمدنا دراسته عن "ديك الجن" بمبدأ منهجي مهم يظهر كيف يتدرج في طرح زاوية رؤيته لشعر الشاعر، فبعد اقتباس من شكسبير عن خطر الغيرة، والتحذير من الاستسلام لها، يدخل إلى عالم "ديك الجن" من الباب الذي يؤثره : ماذا قال عنه صاحب الأغاني، في إطار من تصور عام للواقع الأدبي في عصر ديك الجن. ثم يضع حدًا لهذا الفرش العام بأن يطرح النقاط الفاصلة التي تقود بحثه في محورين : ما يتشابه فيه مع شعراء عصره، ثم : ما يختلف فيه، وبصفة خاصة ما يطلق عليه : حادثته الغرامية .

٣- الزهرة .. والأريج !!

اهتمام إبراهيم بكتاب "الزهرة"، لمؤلفه محمد بن داود الأصفهاني (٢٥٥-٢٩٦ هـ) ومشاركته (الوحيدة) في تحقيق كتاب من التراث العربي، هو نتيجة لمعرفة متوسعة للشاعر في هذا الاتجاه المعرفي المهم، ونتيجة (عملية) لموقف قومي وفني، وهذا الموقف الذي تقوم عليه شواهد تتجاوز الكتاب متوقع أو مشروح بفهمه للشعر ورسالته ولغته، وبنيته الموضوعية، وموسيقاه، فكلها تتفاعل في إطار من "المأثور"، دون أن تكون إعادة مقيدة بفهم القدماء أو استطاعتهم، وقد ظهرت آثار هذا الشغف بالقديم في فترة مبكرة حين كان إبراهيم طالباً بالجامعة الأميركية في بيروت، وجمعته الدراسة وحب الشعر بعدد من الأصدقاء، ما لبثوا أن كونوا جماعة يمكن أن توصف بأنها هزلية فوضوية تناسب شبابًا الشعر والمرح كل دنياهم. يذكر عمر فروخ شيئاً عن ظروف التجمع ومصيره ويقول : "في سنة ١٩٢٦ - على ما أذكر اجتمعنا : إبراهيم طوقان ووجيه البارودي وحافظ جميل وعمر فروخ ونديم البارودي، على إنشاء حلقة أدبية سميناها دار الندوة . كانت الغاية الأولى من هذه الحلقة اجتماع نفر من الأصدقاء تربطهم رابطة الأدب ونظم الشعر . ولقد اتخذ كل شخص منا إسمًا أدبياً من زهو العصر العباسي : فاتخذ إبراهيم اسم العباس بن الأحنف .. وكان أشعر أهل الندوة بلا ريب إبراهيم طوقان .. كنا كلنا متفقين على ألا ندخل مباراة ذات جوائز مالية .. كنا نعتقد أننا فوق أندادنا، فلم ننافس في سبيل مال . هذا مع العلم بأننا كنا نقيم حفلات شعرية بلا جوائز، أو نخطب وننشد في الحفلات الخاصة والعامة، لجمعية زهرة الآداب وجمعية العروة الوثقى .."[1] لابد أن يلفتنا هذا الاعتزاء والاعتزاز المبكر بشعر العصر العباسي، كما يحمل اختيار إبراهيم للعباس بن الأحنف (صاحب فوز) الشخصية الرمز أو القناع، دلالة إضافية .

وهنا جانب طريف يفيض بالتناقض الذي لا نقبله من غير الشعراء، ولا نجد له تفسيراً لا يعصف بالجوهر الخلقي إلا أن يكون في وجدان شاعر، ذلك أنه يطري في ابن الأحنف صدق عاطفته وجودة تمثله لحالات الحب، وهنا نلمح توافقًا بين الشخص (إبراهيم) والقناع (العباس) أما التناقض فيسفر عن وجهه حين يختار التوحد في الحب ميزة أولى للعباس، الذي لم يتأثر

(١) شاعران معاصران - ص ٣٠، ٣١ .

بمحيطه كما تأثر به غيره من الشعراء، وبحسبنا أن نرجع إلى دواوينهم فنقرأ لأبي نواس مثلاً غزلاً في جنان، وعنان، ومكنون، ورحمة، وعريب" .. وفي لقب الشاعر مسلم بن الوليد (بصريع الغواني) برهان على ما نذهب إليه، وكذلك في لقب الحسين بن الضحاك (بالخليع)، فبينما أترابه ينتقلون بقلوبهم من حب إلى حب، وتتنزه أعينهم بين وجه حسناء وقامة هيفاء كان ابن الأحنف ثابت القلب على حب واحد، قرير العين بحسناء واحدة"[١] وفي هذا يختلف العباس عن إبراهيم أو يختلف إبراهيم عن نهج عباس إلى درجة النقيض، على أن هذا لا يشغلنا عما نحن بصدده من تلمس دلائل الخبرة المبكرة، المتوسعة بالتراث العربي، التي نجدها في الاقتباس السابق حيث المعرفة بالفروق الخلقية والسلوكية وتفاصيل حيوات الشعراء من خلال أشعارهم. ومعرفة إبراهيم بالتراث وحرصه عليه يتجاوز الشعر إلى التاريخ والحضارة واللغة والبلاغة، فالأساس المكين الذي ينهض عليه الاهتمام تسديد حركة التجديد، فبعد أن يقرر "ضرورة الرجوع إلى القديم، والاهتمام بأسلوبه وإحياء تقاليده "، يتولى إيضاح دوافعه وجلاء موقفه فيقول: "قد يخال أن وراء ذلك شيئاً من الرجعية، وقد يكون هناك من يعجب لفتور تلك الحركة الأدبية الهدامة التي كانت بالأمس القريب تحمل على المقلدين، وتتطلب التجديد في كل نواحي الأدب تفكيرًا وأسلوبًا، حتى بلغ (الحماس) ببعضهم إلى نبذ النحو والصرف .. وفي الحق أن ليس في الأمر رجعية، وما يحسب فتورًا إنما هو كبح لتجديد أسيء فهمه، فكان السير فيه إلى أبعد مدى وعلى غير هدى، حتى أصبح أمر الأدب العربي فوضى، وارتبكت أخلاط من الآداب مختلفة العناصر، متسافحة الأساليب، متزندقة الآراء".[٢]

تتعدد دلائل الشغف بالتراث، والرغبة في مجاهدة صعوبات العكوف عليه، حتى يغري القراء باقتناء «الكشاف» و «المثل السائر» وكانت الطبعة المتداولة ذلك الوقت ذات ورق أصفر، مطبوعة بالحجر، تنهك العين وتكدر الذهن، وأيضاً : «إنهما على طريقة التأليف القديمة من حيث التبويب مما لا ينشط القارئ على المضي فيهما، إلا أن إدمان النظر والمطالعة يتغلب على هذه المشقة، ولا يطول العهد حتى تصبح مطالعة الكتابين لذة وشغفاً».[٣]

(١) من حديث إذاعي لإبراهيم طوقان بعنوان: فوز وعباس - إذاعة القدس ١٩٣٧/١/٢٧، انظر: الكنوز - ص ١٧٦ .
(٢) الكنوز : ص ٢٠١، ٢٠٢ .
(٣)الكنوز : ص ٢٠٧ .

وفي سياق آخر يعرض لأصحاب الهزل من الشعر والسخف من الشعراء، ويذكر عدداً من المصادر التي لم تكن ميسرة بأيدي مثقفي فترته، فبعد المصادر المشهورة : البيان والتبيين، والعقد الفريد، والأغاني، تأتي الأقل شهرة، وفيها الإشارة إلى الأسماء النادرة، مثل الشاعر "الواساني" الذي أشار إليه "الدرة اليتيمة"، والشاعر "صريع الدلاء" وقد سجل "فوات الوفيات" قصيدة ساخرة عبثية له .[1] بل إن إبراهيم يستدرك على أستاذه أنيس المقدسي في ما كتبه عن "ابن الساعاتي "، موثقاً قوله بالعودة إلى ديوان ابن الساعاتي، وبمقابلة رواية الديوان بما ذكره "كتاب الروضتين " للمقدسي القديم.[2] بل نجد شغفاً واضحاً بتعقب المخطوطات ورغبة في امتلاكها، وهذا الشوق الخاص لا يعرفه إلا من يكابده ويعانيه، فيحدثنا بلهجة واضحة الغبطة – في معرض اهتمامه بالعباس بن الأحنف – عن تمكنه "من الحصول على طبعتين فوتوغرافيتين لنسختين مختلفتين من ديوانه محفوظتين في استامبول،ولا أزال أرجو أن يكون لدي متسع من الوقت أتقدم فيه بالخدمة لهذا الشاعر البارع في تصوير خوالج النفس الهائمة.."[3] هذه جميعاً دلائل ومؤشرات نقدرها قدرها وبخاصة في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، إذ كانت مصادر الأدب القديم لم تذلل للقارئ بالطباعة الحديثة، والفهرسة العلمية، والشروح الكاشفة إلخ، وإذ كانت الدعوة إلى التجديد شعارًا للمرحلة منذ أعلنت مدرسة الديوان (١٩٢١) مبادئها الجمالية، وخاض طه حسين معركة المنهج في " الشعر الجاهلي " (١٩٢٦) . ولعل هذا الموقف الواعي الحذر المرحب المتحسب من التجديد، يجد وصفه وتعليله في عبارة ختامية بقلم إبراهيم عبد القادر المازني، لمقال صحفي عن الشاعر (الأول) في فلسطين، وقد تضمن المقال قصيدتين من شعره، هما : "صورتها المكبرة"، و "في رثاء الكاظمي"، يستخلص المازني منهما أهم الخصائص الفنية لشعر طوقان وثقافته بعامة، وطابع الحركة الأدبية في فلسطين وأهم العوامل المؤثرة فيها، فيقول:

(١) الكنوز : ص ١٥٤ .

(٢) الكنوز : ص ١٩٠ .

(٣) الكنوز : ص ٢٦ .

"إن الشاعر يجري على عرق عربي صميم، وإن كان قد تعلم في الجامعة الأميركية في بيروت، ولكنه لا يقلد في أغراضه ومعانيه، وإنما يقول بوحي من شعوره الخاص، ويلاحظ أن القوم في فلسطين يعنون بتتبع الحركة الأدبية في الغرب، ولكن الخطر السياسي الذي يهددهم يحملهم على الحرص الشديد على صبغتهم العربية، ويحميهم – في فاتحة نهضتهم الأدبية – من أن تجرفهم الثقافة الغربية وتنسيهم أصولهم"[٤] هنا نعود إلى مبتدأ هذه الفقرة عن اهتمام إبراهيم بكتاب "الزهرة "، فقد صادف أن تعرف إلى غير مستشرق، ولكن لويس نيكول البوهيمي، من المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو (كما جاء على غلاف الكتاب) هو وحده الذي دعا الشاعر إلى مساعدته في التحقيق، ولعله هو وحده : المستشرق، ثم الكتاب تحديدًا، هو الذي أغرى إبراهيم بالولوج إلى عالم التحقيق، الذي يملك بعض أدواته، أو قدراته، ولكن من المبالغة أن نقول إنه كان مؤهلا لأداء هذا العمل الصعب – سنترك لإبراهيم أن يروي كيف تعرف إلى الدكتور لويس نيكول (أو عبد الرحمن نيكل – كما أطلق عليه فروخ في مفتتح كتابه، الذي بداه بالإهداء إلى صديقه وصديق إبراهيم "لما له من الجهود الطيبة في البحوث الإسلامية والعربية" . أما ما سطره الشاعر بقلمه فقد نشره بجريدة فلسطين، وكان الكتاب لا يزال حديث النشر (جريدة فلسطين : العدد ٢٨٤ بتاريخ الأحد ٢/٢/ ١٩٣٦) . يقول :

"كنت مدرساً في جامعة بيروت الأميركية يوم قدمني أحد زملائي الأساتذة إلى المستشرق الدكتور "نيكل " وهو يقول : أرجو أن تجد عند صديقنا الشاعر ما يسرك من الاطلاع على الشعر العربي ونوادر العشاق . وصافحني الدكتور المستشرق، وهو يرد على زميلي عبارات الشكر بلغة عربية فصيحة، تتذبذب نبراتها بين اللهجة المصرية والمغربية .. والتقينا في ذلك المساء على مائدة العشاء، فعلمت أنه يشتغل في معهد شيكاغو الشرقي، وأنه تخصص في الغزل العربي، فهو يتنقل بين عواصم الشرق والغرب باحثاً في مكتباتها الكبرى عن الكتب المتعلقة بموضوعه، وكان من نتيجة ذلك أن ترجم

(٤) الكنوز : ص ٣٧٩ – وأصل مقالة المازني نشر بمجلة البلاغ : ٩ نوفمبر ١٩٣٥، وواضح أنه استهلال لمقالات عن "الأدب في الشرق العربي" تأخذ فيه فلسطين الرقم (١) ويأخذ إبراهيم طوقان مكان الصدارة في أدب فلسطين .

إلى اللغة الإنجليزية كتاب طوق الحمامة .. أما عمله الثاني فقد كان على نية الابتداء بتصحيح كتاب (الزهرة) لابن داود الأصفهاني، وتعليق حواشيه وتنظيم فهارسه . وكتاب الزهرة هذا لم يجد منه غير نصفه الأول في نسخة فريدة محفوظة في دار الكتب المصرية .. ولقد شوقني الدكتور المستشرق بحديثه عن كتاب الزهرة إلى الاطلاع عليه، فكان لي ذلك، رأيت عند الدكتور نسخة فوتوغرافية للكتاب، وقد أخذت صورة واضحة لكل صفحة من صفحاته، ثم حبكت هذه الصفحات وجلدت كتاباً . وكنت ألمح أخطاء نسخية هنا وهناك حين أخذت أتصفح الكتاب، فأنبهه إلى صحيحها، أو أرده إلى مرجع ضبطها، ولم تمض بضع دقائق حتى دعاني إلى العمل معه في تصحيح الكتاب وإخراجه باسمينا معاً، وباشرنا العمل ..." .

وهنا نذكر أن المستشرق اعترف بحق إبراهيم (الأدبي) فوضع اسمه وحدد جهده على غلاف الكتاب تحت اسمه مباشرة : (بمساعدة الشاعر الأديب إبراهيم عبد الفتاح طوقان – نابلس – فلسطين)، ونرى أن إبراهيم كان دقيقاً بعيداً عن المبالغة والادعاء حين حصر جهده في تصويب أخطاء النسخ ، وتوثيق النصوص وضبطها، وليس هذا بالجهد القليل، ولكنه ليس "غاية" ما يطلب من المحقق. أما ما يتجاوز هذا فقد تولاه المستشرق وأعلن هذا بطريقة طريفة ومهذبة، فقد أرسل النصف المعد للنشر دون مقدمة، تمهد في ذهن القارئ لاستقبال النص المحقق بأن تذكر شيئاً عن موضوع الكتاب، موقعه في سياق الظاهرة التي يعنى بها، ومؤلفه وعصره وموقع هذا الكتاب في اهتماماته وبين مؤلفاته، وصداه في دراسات جاءت بعده، والقيمة الحضارية والفكرية للموضوع برمته، وللتأليف العربي في هذا الموضوع بصفة خاصة . إن شيئاً من هذا لم يفكر فيه إبراهيم، أو لم يعهد إليه المستشرق بهذه المهمة (غالباً لأن خبرته تقصر عن الوفاء بمطالبها) ولهذا تولاها المستشرق بنفسه، ووضعها في آخر الطبعة العربية، فهي في مقدمة الكتاب إذا أمسك به قارئ غربي، وستكون هذه القراءة التي تبدأ من اليسار صحيحة، لأن مقدمة المستشرق مكتوبة بالإنجليزية .

هناك نقدان وجها إلى عمل المستشرق ومساعده طوقان . النقد الأول جاء ضمنا في مقدمة إبراهيم السامرائي ونوري القيسي، اللذين توليا تحقيق النصف الثاني من كتاب

الزهرة[1]، إذ دل تعقبهما لمظان وجود نسخة كاملة من مخطوط الزهرة، أو وجود النصف المكمل لما بداه نيكل وطوقان – على وجود اجزاء مختلفة لدى اسرة عراقية (آل كبة) انتهت إلى مكتبة الأب انستاس ماري الكرملي . ثم دل تعقب آخر وصفه عبد الستار الجواري في كتابه "الحب العذري" مشيرًا إلى نسخة رآها المستشرق نلينو، وذكر أنها في المكتبة الملكية بتورينو (إيطاليا) – ويلتقي بحث المستشرق نيكل عن بقية الكتاب، بخبرة الأب انستاس في رسالة أشار إليها الجواري، بعث بها انستاس إلى نيكل "ينبئه فيها بأنه كان يملك قبل الحرب (العالمية الأولى) مخطوطاً جميلاً في أربع مجلدات صغيرة كتب عام ٧٢٩ هـ للمكتبة الملكية لأبي الفداء، وقد فقد كله سنة ١٩١٧ على أثر سقوط بغداد (بأيدي الجيوش البريطانية) .. وهذا يعني أن نسخة الأب أيضاً كانت كاملة، ولكنها فقدت .. وفي عام ١٩٧٠م دعت كلية الآداب بجامعة بغداد الأستاذ رزيتانو الإيطالي لإلقاء بعض المحاضرات، وقد صحبه في حضوره إلى الكلية الدكتور "بنيه كيتي" – فطلبنا منه أن يعاوننا في الحصول على النسخة التي يظن أنها في خزانة تورينو" . وقد كانت بالفعل، وهكذا عادت صورتها إلى بغداد (موطنها)، فأتيح طبع النصف الثاني، واكتمل كتاب الزهرة بعد مضي ثلاثة وأربعين عاماً على نشر النصف الأول منه.

أما النقد الثاني الموجه إلى تحقيق كتاب الزهرة فقد اضطلع به الباحث فرحان محمد المطيري – في أطروحته التي نال بها درجة الدكتوراه في الآداب، من كلية دار العلوم جامعة القاهرة – فرع الفيوم، وقد كنت مشرفاً على الأطروحة، إذْ أشار إلى تجاوزات وأخطاء عروضية لم يجر تصويبها، والطريف أن أول تلك الأخطاء في بيت من شعر العباس بن الأحنف، الذي نعرف شغف شاعرنا به وبفنه وقصة عشقه لفوز، فهذه القطعة تعاني خللاً عروضياً في البيت الثالث – الشطر الثاني، كما هو واضح :

من كان يزعم أن سيكتم حُبَّه

حتى يشكك فيه، فهو كذوب

(١) نشرته وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية – عام ١٩٧٥ وهو في ٤٣٥ صفحة – تتصدره مقدمة وافية، وتعقبه فهارس نوعية متعددة، وليست مقتصرة على أسماء الشعراء الواردة بالكتاب كما في النصف الأول .

الحب اغلب للرجـــال بقـــهـــره

من أن يـرى للسر فـيـــه نصـيب

وإذا بدا ســــر اللبـيب فـــإنه

لـم يبـد إلا وهـو مـغلـوب

إني لأبغض عــاشـقـاً مـتـحـفظاً

لم تتـهـمـه اعين وقلـوب[1]

وهكذا قول المؤمل :

امن فـقـد الحـبـيب عـيناك تبكي

نعم، فـقـد الحـبـيب اشـد فـقـد

البيت من بحر الوافر، وبالصيغة السابقة يبدو الخلل في التفعيلة الثانية "إذ هي مزيدة بساكن قبل آخرها، ولكنا إذا استبدلنا بقوله "عيناك" كلمة "اراك" استقام الوزن"[2] وقد اقترح المحقق كلمة "غدوت" مكان "عيناك" ليصح الوزن والمعنى، وهي أوفق مما ذهب إليه الباحث الذي اعترف بهذا . وليس من طبيعة اهتمامنا بشعر إبراهيم أن نتعقب نشاطه البحثي (وبخاصة أنه نشاط بالمشاركة) ولكن اللافت أن يتكرر الخطأ الإيقاعي (العروضي) وانحراف ضبط بعض الكلمات التي لا تفسرها – في كل الأحوال – أخطاء الطباعة .

قد يعنينا في ختام هذه الفقرة عن المستشرق والشاعر وجهدهما المشترك في تحقيق ذلك السفر الجميل (كتاب الزهرة) أن نعرف أن هذه الصداقة شاركت في إذكاء إحدى هبات العشق التي خاضها إبراهيم بكل قواه الفنية والروحية والبدنية. يروي عمر فروخ قصة هذه الهبة :

---

(١) النصف الأول من كتاب الزهرة – ص : ٥٢ وانظر التحليل العروضي في مخطوطة الأطروحة ص ٩١ – وهي بعنوان : "مفاهيم الحب عند الظاهريين : ابن داود الأصفهاني وابن حزم الاندلسي" – مكتبة جامعة القاهرة، ومكتبة دار العلوم بالفيوم، وقد نوقشت عام ٢٠٠١ وحصل الباحث على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى.

(٢) قطعة المؤمل في النصف الأول من كتاب الزهرة – ص ٥٣، والنقد في المخطوطة – ص ٩٢ .

"في هذا الدور عرف إبراهيم راقصة إسبانية تدعى مرغريتا، كانت تعمل يومذاك في مقهى النجار، غربي ساحة البرج، في بيروت، ويذكر الدكتور نيكل أنه حضر مع إبراهيم حفلة واحدة من حفلات مرغريتا، رقصت فيها رقصاً أندلسياً بالصنوج الصغار . وقد تدله إبراهيم بهذه الصبية الصغيرة الفاتنة التي كانت تمثل الجمال الأندلسي تمثيلاً صادقا . ."[1] تلك كانت البداية، حضرها محقق الزهرة، وسفر بين العاشقين بالترجمة، وقاد خطوات إبراهيم الأولى في التكلم باللغة الأسبانية ليتولى مغازلة صاحبته دون وسيط .. أما نهاية هذه الهبة، فماذا ننتظر أن تكون ؟!

٤- مجابهة الأدب الصهيوني

تعد الأعوام التي سطع فيها نجم إبراهيم شاعراً، أو متصدرًا للعمل العام، (وهي الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٤١) من أشد مراحل الصراع الفلسطيني – الصهيوني خطرًا، فقد شهدت سطوة الانتداب البريطاني وقد أعلن تعهده بإقامة وطن قومي في فلسطين، بما يستلزم هذا التعهد من تقديم تسهيلات الهجرة، والتوطين، والتمليك، والتغاضي عن التنظيم والتسليح، وفي مقابل هذا إرهاب العرب وزرع الشقاق بينهم، والتضييق على أحزابهم، ومشروعات تجمعهم . . ولهذا تكاد تكون تلك السنوات التي ازدهرت بشعر إبراهيم أو بتصديه للعمل الإعلامي صدامات وإضرابات شبه مستمرة، تقطعها المذابح وتدبير كمائن الفتك بالمتفجرات التي برع اليهود في توزيعها الزمني والمكاني بحيث يعم الخوف أهل البلاد ويزلزل جذور استقرارهم . وكان شعر إبراهيم وقوداً لشحن الإرادة العربية والصمود والتمسك بالأرض، ورفض الفخ الذي نصبته بريطانيا لزعماء العشائر تارة بتكوين الأحزاب، وأخرى بعقد اللجان، مع الدعوة إلى التعقل . . الخ، ولم يكن هذا كله يقنع إبراهيم أو يدفعه في اتجاه التهدئة، حيث لم يجد لإحسان الظن بالإدارة البريطانية، أو بالجماعات والتنظيمات الصهيونية مكاناً، فقد كانت النيات والخطط معلنة ومصبوبة في شعارات، ومؤسسات، وكان الجهد البريطاني في تلك الفترة واضحاً جداً، يقوم بدور الحماية والتغطية القانونية لكل ما تجترح الصهيونية من آثام في حق العرب، ولهذا يندد شعر إبراهيم ببريطانيا قارنًا بينها وبين الصهيونية في التدبير لاقتلاع فلسطين من الجسم العربي، واقتلاع أهلها من ديارهم، فيخاطب شوقي في قصيدة : حطين ":

(٢) شاعران معاصران – ص ٤١ ، وقد سبقت الإشارة إلى قصتها .

في مــــصــــر يـطـمع اشــــعب

وهـنـا تـنـادى اشــــعـــبـــان

فـأشـعـب مـصـر هو بريطانيا " وأشـعـبان" فلسطين: بـريطانيـا والصـهيونيـة، وليست الأولى بأقل شراً وخطراً من الثانية، ويقول في قصيدة الرد على كوهين :

إذا كــان حــقي عند كــوهين ضــائعــاً

فـحـقي لدى «جـون بول» يا قـوم اضـيع

وتتركز حملة إبراهيم على الدور البريطاني الذي يثمنه اشد خطراً في توجيه الراهن لتحقيق أهداف الصهيونية مستقبلاً – من اليهود أنفسهم،

منذ احـتـلال الغـاصـبين ونحن نبـحث في السـيـاســـة

شـان الضـمـيـر مع السـيـاســـة كـالرقـيـــق مع النخـاسـة

مـرت علينا ستّ عـشـرة، كـــن مـجلبـة الـتـعـاســــة

وفي سباعية «أيها الأقوياء» يتوجه إلى رجال الإمبراطورية التي خرجت من الحرب الأولى مفعمة بالقوة :

قـد شــهــدنا لـعــهــدكم (بـالعــدالـة)

وخـــتــمنا لجندكــم بـالبـــســالـة !

وعـــرفـنـا بكم صـــديقــاً وفــيــاً

كــيف ننسى انتــدابه واحـــتــلاله

وخــــجلـنـا مـن (لطـفـكم) يـوم قلـتـم

وعـد بلـفـــور نـافـــذ لا مـــحـــالـه

....

اجـــلاء عـن البــــلاد تـريــــــد

ون فنـجلـو، ام مــــحـــــقـنـا والإزالـه؟!

وكذلك في " سباعية " : " مناهج " – يربط بين بريطانيا وتحقق الحلم الصـهـيوني بتهويد فلسطين :

لنا خــصـمـان : ذو حَــوْلٍ وطَوْلٍ
واخـــر ذو احـتـيـالٍ واقـتنـاص
تـواصـوْا بـيـنـهـم فـــاتى وبـالاً
وإذلالاً لـنـا ذاك الـتـواصـي
مـنـاهـجُ لـلإبــادة واضـحـاتٌ
وبـالحـسنى تُنفَّـذُ والرصـاصِ

وفي مجابهة إبراهيم لضعفاء النفوس ممن قبلوا بيع أراضيهم لمؤسسات صهيونية، ينبه إلى الاختلاف الفطري والقيمي والاجتماعي بين طبيعة العرب وطبيعة اليهود :

اعـداؤنا، منذ ان كـانوا، (صـيـارفـة)
ونـحـن مـنـذ هـبـطـنـا الارض (زُرّاع)

وخلاصة موقف إبراهيم او رؤيته لمواطن الضعف في هذه المرحلة المبكرة ان البلاء يبدأ من بريطانيا، وان اثرها السلبي يظهر في مسايرة الزعامات العشائرية وانخداعها بالسياسة البريطانية، وفي تهاون الفلاح الفلسطيني وقبوله بيع ارضه . أما اليهود أنفسهم فإنهم " الحالم" المتمني، الذي لا يستطيع أن يعلن حلمه ولا أن يحقق ما يتمنى دون عون من القطبين السابقين .

وهكذا كانت مجابهة قوة الانتداب، ومجابهة سماسرة الأرض أقوى وضوحاً في ديوان إبراهيم من اعتنائه بالرد على مزاعم الصهيونية، ولعل هذا سبب غياب البُعد التاريخي من قصائد إبراهيم ذات المنحى القومي، ذلك البُعد الذي تأجّل حتى مرحلة العمل في الإذاعة، فاتخذ إبراهيم من الواجهة الثقافية غطاءً لبث رسالته الإعلامية القومية،إلى جانب ما عرفنا من الاهتمام بالمكان، والمجتمع، والعمران . . الخ .

غير أن هذا لا يعني أن اليهود – ولهم إذاعتهم وصحفهم – كانوا يهتمون بشأنهم الداخلي، ولا يعلنون عن عداء تاريخي للعرب، ورغبة في اقتلاعهم من فلسطين، وذلك بمسخ وجودهم وطبيعتهم وازدراء أصلهم وتاريخهم . وأول مجابهة في هذا الاتجاه بدأ إثارتها من يوصف بأنه شاعر اليهود، واسمه رئوبين – الذي نشرت له جريدة " دوار

هايوم " اليهودية قصيدة بعنوان : " أنشودة النصر " - كان هذا عام ١٩٢٩، وكانت أحداث دامية ومصادمات حدثت بين العرب واليهود، فاتخذ منها " رئوبين " منطلقاً يشيد بشجاعة قومه، زارياً على العرب - (ابناء هاجر وإسماعيل !!) - خوفهم ووحشيتهم وهزيمتهم، فيجعل من اليهودي : المقاتل الأعزل الشجاع المظلوم، ومن العربي الذي سلحه الإنجليز (!!) خائناً قاطع طريق !! هنا تصدى إبراهيم لأنشودة النصر، مركزاً اهتمامه على المزاعم التاريخية (النفسية) التي تلصق النقص بأبناء هاجر، وتدعي الكمال لأبناء سارة، والتوراة التي يقدسونها هي التي تقدم دلائل شناعة اليهود :

هـــاجـــــر امــنـــا ولــــــود رؤوم
لا حـــسـود ولا عــــجـوز عــــقــــيـمُ
هـاجـر امـنـا، ومـنـهـــــا ابـــو الـعـــر
ب، ومـنـهـــــــا ذاك الـنـبـي الـكـريمُ
نـســب لــــم يـضــع ولا مــزقــــــتــه
بـابـل، ايـهــا اللـقــــيـط اللـئـــــيـمُ
ودم فـي عـــــــروقـنــا لـــــم يُـرِقْـــهُ
ســــوط فـــرعـــون والعـــذاب الألـيمُ
يـعـلـــم الـدهـــر ايّ اهـرام مـــــصـــــرِ
ذلّـكـم فـي صـــــخـــــوره مــــرقـومُ
هـــرم خـــالـد يـغـــشــيــه ظـــل
مــن عــــبـــــوديـة لـكـم لا تـريمُ
اي رئـوبـين غـطّ وجـــــهـك حــــتـى
لا يُرى الأنـف انــه مـــــهـــــشـــــومُ

بهذا الاستهلال الصاعق تبدأ القصيدة بتقليب أسفار التوراة وإصحاحاتها، لتدل على وعي الشاعر بمصادر المعرفة المطلوبة في هذا المكان، ولتدل على ما يخطط الشاعر لبلوغه في نهاية قصيدته، وهي أن هذه الآثام والانحرافات التاريخية تجمعت لتصنع اليهودي المعاصر الذي جاء تحت حماية الحراب البريطانية، ويحارب الفلسطينيين أهل

البلاد بالسلاح البريطاني، ثم يصرخ : شعب صيهون أعزل مظلوم !! ولا يلبث أن يهاجم الذين يحمونه ويقدمون له السلاح، من الإنجليز أنفسهم !! وهذا الجحود الحديث مؤسس على جحود قديم يبدأ بالانقلاب على الواح موسى وما فيها من الوصايا . . الخ .

قصيدة " رد على رئوبين شاعر اليهود " تدخل بالشاعر إلى فن النقائض، وتدخل بشعره إلى القصيدة " البيان "، وتتشكل مادتها بتاريخ الأديان، وجدله بدعاوى الصهيونية وشعاراتها المعلنة ذاك الوقت، ومن ثم يتكون الشكل الدرامي لهذه القصيدة من معارضة مستمرة بين :

ما زعم رئوبين في قصيدته – ما يقوله إبراهيم في قراءته لهذه المزاعم.

ما تعلنه الصهيونية من غاياتها – ما تتحدث به التوراه عن شتاتهم وسوء خلقهم.

إنكار ما يزعم رئوبين من شجاعة قومه في القتال . . بالتوعد والتهديد والمنابذة وقد تضمّن كتاب " الساخر والجسد " نصّ القصيدة التي حطت من شأن العرب وتغنت بمجد اليهود، مترجمة إلى العربية .

وفي مجابهة أخرى، بعد عشر سنوات من نشر قصيدة الرد على رئوبين (في ٢٥/٤/١٩٣٩) نشرت صحيفة الدفاع – الفلسطينية – قطعة من نظم إبراهيم، أعادها كتاب " الكنوز" إلى المجال، ونعرف أنه في هذا التاريخ كان إبراهيم موظفاً كبيراً في إذاعة القدس، ونص القصيدة يدعو إلى الإضراب، ومواجهة الإنجليز والصهيونية جميعاً، ولا نرى أن هذه لغة إبراهيم أثناء عمله بالإذاعة، فقد كان طور أداته لتناسب لغة الإعلام وأساليبه، وإذ لم تقل الصحيفة التي نشرت الأبيات، وكذلك لم يوضح " الكنوز " هذا الأمر، فإننا نعتقد أن القطعة المنشورة عمل قديم مضت عليه أعوام، وجد مناسبته، ليس بسبب من موقع إبراهيم الوظيفي وحسب، وإنما استنادًا إلى لغة النص ومداه المجازي وأفكاره أصلاً ؛ وفي مقدمة هذه القطعة ونصها ما يدل على أنها كانت " رداً " – على قصيدة يهودية مثل سابقتها :

سمعت بأبيات لكوهين ملؤها
أكاذيب من سيف الحقيقة تُصرعُ

يقـول : لإسـرائيل كـانـت بلادكـم
فـروحـوا، ارحلـوا عنهـا ليـدخـل يوشـع
احـق لإسـرائيـل مـا تسلبـونـه ؟
خسـئـتم ! فـحق العرب اقـوى وانصـع
فلسطين يـا مـهـد الديـانـات مـا الذي
اصـابك ؟ قـولي ؟ مـا لعـينك تدمـع
اجـيـبي لماذا انـت واجـمـة اسى ؟
وقـولي لـم الإضـراب ؟ هل هـو ينفـع ؟
بلـى ! إنـه والـلـه قـد يكشـف البـلا
فـتلتفت الـدنيا إليـهـا فـتسمـع
يـجيء غـريـب الـدار يطـرد اهـلـهـا
ويلعب فـيـهـا كـيف شـاء ويرتـع
ويدخل (شـرعـيـاً) وياتي (مـهـرباً)
و مـا مـعـه إلاّ الـسـلاح المفـرقـع
هـم النكبـة الكبـرى علـى كل كـائـن
هـم الخطـر المنصبّ والشـرّ اجـمـع
يـقـول هـنـا الفـلاح وهـو مـشـرد
على الأرض قـولوا كيف اعنـو واخـضع ؟
إذا كـان حـقي عند كـوهين ضـائعـاً
فـحـقي لـدى " جـون بول " يا قـوم اضـيع
سنُضـربُ حـتى نسـتـردّ حـقـوقنـا
ومـا شئـتمـوا بالمضـربين هنـا اصنعـوا

لقد نبهت «فدوى» في ما كتبت عن اخيها إلى النظرات الشزراء التي احاطت بإبراهيم جالساً أمام الميكروفون، تترصد، وتحلّل، وتؤول وتتوسع في التأويل، وتحرف كما تشاء لها الظنون . . حتى كانت قصة " عقد اللؤلؤ " التي اتخذت ذريعة إلى التضييق على إبراهيم، ولو أن القصة التي صنعها متاحة لنا في صيغتها لاكتشفنا جانباً مهماً من قراءة

إبراهيم للتراث، وقدرة التجديد والتحديث عنده، والصلة بين العبارة والوظيفة، غير أن هذا لم يتيسر لنا، من ثم اكتفينا بوضع النصّ التراثي (الذي كتبه أسامة بن منقد في كتاب الاعتبار) توقعاً لظهور النصّ التحديثي الذي لابد سيكشف عن الكثير في فن الكتابة، وفن السياسة على السواء، وكذلك الاعيب ودسائس الخصوم حين يجعلون من حديث أدبي، أو عرض لكتاب تراثي- كما تذكر فدوى - أن إبراهيم اتهم بتسريب الدعاية ضد الحلفاء في برامجه، وكفى به من اتهام في زمن الحرب، يرمي به صاحب الكلمة في برامج الإذاعة العربية. إن ما تذكره فدوى في"رحلة جبلية .. رحلة صعبة"في هذا الشأن، يتجاوز بمراحل ما أشارت إليه اقتضابًا في"أخي إبراهيم" إذا أبرزت المفارقة الحادة بين المأذون به للإذاعة العبرية، والمحظور على الإذاعة العربية، ففي حين كان إبراهيم يخضع لمراقبة ومناقشة الأحاديث الأدبية في القسم العربي " كان هذا يجري مزامناً لمراسلات يتحدث فيها (وايزمن) إلى وزير المستعمرات البريطاني عن وجود ٤٠ الف مقاتل يهودي في (الهجانا) كان قد تم تدريبهم [1] .

أما حادثة،أو حديث "السموأل"فقد كانت المجابهة المبكرة للأدب الصهيوني، والدعوة الصارخة إلى ضرورة قراءة التراث العربي قراءة واعية، شديدة الحذر، من هذه الزاوية بصفة خاصة - زاوية تجميل القبيح، بتزييف الحقائق، وقلب الصفات، وتأويل الأحداث، بحيث يبدو الحضور الضئيل الهامشي لليهود في أثناء التاريخ الحضاري العربي متضخماً، مؤثراً، إيجابياً، وربما . . لولاه، ما كان لنا ما نقدمه إلى العالم اليوم . . وأمس !!

حديث إبراهيم عن السموأل كان في شهر أيلول (سبتمبر) ١٩٣٦ - فلم يكن مضى على تسلمه منصبه الإعلامي المهم اكثر من خمسة اشهر، وقد بدأ الحديث بعنوان مستفز، وبعبارات تثير الالتفات : العنوان : " الحقيقة المزعومة في وفاء السموأل " - أما عبارات الافتتاح فتقول :

" في حديثي عن السموأل أيها السيدات والسادة خروج على المعروف المتداول من سيرته، في حديثي هذا المساء جرأة على شخصية ممتازة تتمتع في أدابنا بمكانة سامية ومقام رفيع،" يعز على من رامه ويطول " ؛ فاسم السموأل مقرون بفضيلة الوفاء، تاج

(١) رحلة جبلية - ص ١١٩ .

الفضائل الإنسانية، وقصته المروية عن وفائه لامرئ القيس خولته الحق في ضرب المثل باسمه، فقالوا : " أوفى من السموأل " .

ولكن : ما هي حقيقة السموأل ؟ ما هي حقيقة هذا الوفاء ؟ إلى أي حد نستطيع أن نسير مع الرواة الذين عنوا بالسموأل "؟

هذا إذاً مدخل إبراهيم لإعادة قراءة التراث العربي والدعوة إلى تنقيته مما اندسّ فيه من أقاويل ومزاعم عبر أزمنته الطويلة، فتحولت بفعل الزمن، والترديد لها، أو السكوت عليها كسلاً أو إهمالاً وعدم تقدير للخطورة، تحولت إلى حقائق متداولة تؤثر في تصوراتنا وأحكامنا ونحن ندرك هذا أو لا ندركه !!

لقد حرص زكي المحاسني، في كتابه (الذي وجدناه في صدر طبعة دار العودة لديوان إبراهيم) على تسجيل نص حديث إبراهيم، كما حرص على رصد الأصداء اليهودية التي صنعت حملة ضارية قادتها صحفهم في ذلك الحين، شاهرة سلاحها الجاهز الذي لا تملّ التلويح به إلى اليوم، وهو " معاداة السامية "، وكأن إبراهيم عبد الفتاح أغا طوقان . . حفيد هاجر وإسماعيل، لا ينتسب إلى إبراهيم (الجد الكبير) ومن ثم لا يحق له أن يكون سامياً؟!

يحتفظ إبراهيم – في حديثة للسموأل بحقيقتين : أنه كان يعيش في تيماء له حصن بها، وإنه كانت له مكانة، حتى لقد حمّل امرأ القيس بكتاب توصية إلى الحارث الغسّاني بالشام، أن يوصل امرأ القيس إلى قيصر بالقسطنطينية . . وهذا قد حدث . وينكر إبراهيم على السموأل أمرين هما ما تسلل الكذب إليهما : الأول أن امرأ القيس استودع السموأل دروعاً بصفة أمانة . . وأنه بعد انتهاء أمر امرىء القيس جاء خصمه " الحارث بن ظالم " يطلب الدروع فأبى السموأل أن يدفعها إلاّ لصاحبها، فضرب الحارث حصاراً حول حصن السموأل . وأمسك بولد من أولاده كان خارج الحصن، وهدد بقتله إن لم يدفع إليه بالدروع، فأبى، حتى عندما وجد السيف يشطر ولده، حرصاً على مبدأ الوفاء !!

إن إبراهيم لا يجرد الشخصية " الإنسانية " من فضيلة الوفاء، لم يكن إبراهيم سوداوي المزاج، ولا صاحب تجربة حياتية جريحة، ولا عبثياً، ولكنه بالأحرى يريد أن يقرأ في

ضوء المعرفة بالطبائع الأصيلة، وأن يقرأ الخبر في ضوء طبيعة العصر، وأن يتقرى الشخصية في ضوء الذين نقلوا ما ينسبونه إليها ما دامت هي (بذاتها) لم تتحدث إلينا .
من ثم : هل للسموال قول مأثور في هذا الشأن ؟ هل يتمشى القول مع الطبيعة البرجماتية المادية الحريصة على المال والقادرة على تحويل كل حدث عارض لمصلحة راهنة أو يأتي زمانها ؟ يبدأ إبراهيم نقد النص / الخبر بالتعرّف على طبيعة امرئ القيس وواقع رحلته إلى تيماء، فقد كان متلافاً، مضيعاً، لم يحظ بثقة قومه . هذه حقيقة، ولكن كيف استغلت في تشكيل موقف يتحول فيه السيد العربي إلى متذلل مادح يسأل العون، ويكون فيه صاحب الحصن عظيماً يلبي الملهوف ويمنحه العون والحماية ؟ هنا ينبه إبراهيم إلى " راوية يقال له دارم بن عقال " من ولد السموال " أو " صمويل " إذا شئت، وأخوه سعيه أو شعيا، فكلاهما معروف الأصل يتصل نسبه بهرون بن عمران عليه السلام " -كما ينصّ إبراهيم في حديثه، الذي ينتهي إلى الحفاظ على شكل الخبر / القصة، وتراتب مراحله، ولكن بسياق آخر من الدوافع والأسباب والنتائج، التي توصل إلى أن دروع امرئ القيس إنما تركت عند السموال، ليس من باب أمانة الوديعة، وإنما " الرهن " و"الضمان " لما أخذ امرؤ القيس من مال السموال للإنفاق على رحلته إلى القسطنطينية !! من ثم . . فإن الحارث بن ظالم حين حاصر حصن السموال وطالبه بالدروع إنما كان – في نظر السموال – يسلبه الرهن الذي بدونه لن يحصل على ماله، وهذا يعني أن تمسكه بالدروع هو ضمان استرداده لماله (مضاعفاً) ودعاية لوفائه في نفس الوقت. فلما وقع ابنه بيد الحارث، وصدر التهديد، وجدّ التنفيذ، تصلب في موقفه، ليذهب صيته في الناس، ويرتفع ضمان الدروع !! ويستخلص إبراهيم هذه الصورة، ليس استناداً إلى ما هو مركوز في الطباع اليهودية من عبادة المال في كل العصور، وتفضيله على أية قيمة أخرى مهما كانت عزيزة .. ليس هذا وحسب، وإنما أيضاً لأن السموال لم يفكر في الحل البديل، وهو أن يدفع إلى الحارث بن ظالم بثمن هذه الدروع – وهو في مكنته وتتسع له ثروته أضعافاً مضاعفة – فيحفظ حياة ولده من جانب، ويؤدي – فيما بعد – الدروع لصاحبها، رعاية للأمانة والوفاء، فـ " لو كانت القضية – قضية وفاء لبانت حقيقتها، ولكن هيهات، لقد كانت قضية مال، بل هي غريزة حب المال تغلب على حب ولده، فضحى به على مذبح حرصه وطمعه".

ويختم إبراهيم حديث الشك في دوافع السموأل، بالشك أيضاً في قصيدته اللامية الشهيرة :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل

وهنا يستفيد إفادة مباشرة من منهج طه حسين الذي سبق إلى تطبيقه على الشعر الجاهلي بعامة، وعلى شعر عصر امرئ القيس بخاصة، معتمدًا على لغة هذا الشعر وأسلوبه، فيقول إبراهيم عن القصيدة :

"فالقصيدة من أولها إلى آخرها ليس فيها ما يدل على جاهليتها، لا لغة، ولا تفكيراً، وانظر إلى الصناعة في قوله :

تسيل على حد الظبات نفوسنا
وليس على غير الظبات تسيل
يقرب حب الموت آجالنا لنا
وتكرهه آجالهم فتطول

فما أغرب أن يكون هذا القول من السموأل، وما أبعد أن يكون للجاهليين المعاصرين لامرئ القيس مثل هذا الأسلوب "!!

العبارة الختامية في حديث إبراهيم محقة في عجبها من أن يكون هذا التعبير " الناعم " منتسباً إلى لغة الجاهلية وفكرها، ولكن ما هي محقة فيه أكثر أن يكون التغني بالبطولة وإيثار الموت والمبادرة إلى القتال من مفاخر اليهود في أي عصر، وليس بصفة خاصة في عصر السموأل!!

هذا ما تحدث به إبراهيم في إذاعة القدس العربية عن السموأل .. وكشف أكذوبته التاريخية .. (عام ١٩٣٦) ثم يتولى زكي المحاسني القيام " بنقد النقد " ليأخذ على إبراهيم إهماله لتداخل الشاعر " الأعشى " في الخبر المروي عن لقاء/حصار الحارث بن ظالم لحصن السموأل، ففي رأي المحاسني أن الأعشى الشاعر المتكسب الذي لم يتورع عن تسخير شعره للدعاية، قد جامل بذكر الحادثة (وهو لم يشهدها) ومع هذا كشف قلمه عن الجانب الخفيّ فيها، حين رضي أن يسلم ولده للقتل ويختبئ هو وراء حصنه، وتلك علامة جبنه، فحين هدد الحارث بقتل الفتى : كيف تصرف السموأل ؟

فـــشك غـــيـــر طويل، ثم قـــال له
اقـــتل اســـيـــرك، إني مـــانع حـــارِ

و"حار " هذه نداء ترخيم لاسم (حارث) وما أبعد موقف التهديد بالقتل عن ترقيق الترخيم وتدليله، ولنتأمل : "شك غير طويل"، فالأمور محسومة عند السموال، لا تحتاج إلى مفاضلة طويلة بين المال والولد، ما كاد الحارث يعرض عليه الاختيار حتى أعلن اختياره، بالنصّ على القتل، تيئيسًا للحارث من احتمال التراجع، والدفع إليه بالدروع أو بثمنها .. ولكن .. هيهات !! وهاج عش الزنابير!!

تبدأ صحيفة " دافار " حملة الهجوم على إبراهيم قصداً، وعلى الحديث تبعاً، لا تضنّ عليه بوصف " السامية " تمهيدًا للمطالبة بالقضاء عليه إعمالاً للصفة ذاتها، وهكذا تعيد خبر السموال وحكاية وفائه إلى مجراه كما كان في " الأغاني " وتنبه إلى تجنب إبراهيم تماماً لوصف السموال بأنه يهودي !! كان هذا صبيحة إذاعة الحديث الذي أذيع – كما يدل تعليق دافار مساء ٢١ أيلول ١٩٣٦– وتعود الصحيفة ذاتها بعد أسبوع واحد، ليكتب محررها داود يلين مقالة يندد فيها بالحديث (المحاضرة) واصفاً لها بأنها " بلغت القمة من السفالة ضد اليهود، وعندي أن هذه الحادثة والطريقة المتبعة في تقديمها أشد خطرًا من قنبلة خطيرة ينشأ عن إلقائها قتل بضعة أشخاص " والتعليل جاهز، فما كتبه إبراهيم ينسف قيمة شاعر ظل ١٤٠٠ سنة مبجلاً بين العرب أنفسهم !! ومرة ثالثة، تعود دافار في افتتاحيتها يوم ١٩٣٦/٩/٢٩التنمي فكرة القنبلة في صيغة مقالة، وخطر الدعاية لهذا النوع من القنابل، لتنتهي الافتتاحية إلى ما تريد أن تصل إليه وهو أن مثل هذه الأفكار لا تخدم السلام، وأن إبراهيم لا يعمل بأداة المعرفة المتاحة له عبر الإذاعة لنشر التفاهم بين سكان البلد، وتهدئة الطبائع الهائجة، ولكنه – على العكس من المطلوب ممن يملك موقعه الوظيفي !!

بالطبع، كما هو متوقع، ردّ إبراهيم على المقالين متجنباً تسييس ما كتب، بتفسيره في ضوء صراعات ومفاهيم مستجدة، إذ إن القضية قديمة، وهي أدبية في أصلها تتعلق بتوثيق النصوص وانتحالها والتزيد فيها، وتتعلق بما هو حقيقي وما هو أسطوري مما

ينسب إلى الماضي .. إلخ، وهذا ما يتعرض له أي شاعر أو أديب بقطع النظر عن قوميته ودينه، وهذا ما تدعو إليه مناهج البحث الحديثة، وهذا ما فعله إبراهيم – كما يشير – مع شعراء آخرين سبقوا السموال إلى الميكروفون فلم يثيروا جدلاً، ولم يحركوا قلقاً. ثم يتعقب إبراهيم نقطتين مهمتين : السموال نفسه – مرة أخرى، في روايات قديمة سبقت إلى التشكيك فيه، وما نسبته دافار إليه وكيف تأولت، وقفزت إلى النتائج دون ذكر الأسباب.

يصف زكي المحاسني قضية السموال بأنها " قنبلة الموسم " كما يقال بلغة العصر. ولكن بعد مضي نحو سبعين عاماً، تهيأ لموضوع السموال من يعنى به تفصيلاً، وهو الباحث : فضل بن عمار العماري – بجامعة الملك سعود، الذي نشرت له جامعة الكويت " حولية " بعنوان : "سَمُو إيل (السموال) الأسطورة والمجهول " (٢٠٠٠ – ٢٠٠١)

وهو دراسة غنية تكشف عن الجذور الأسطورية الوثنية للحصن ذاته، ولمبدأ الوفاء، كما تكشف التدخل اليهودي المتعمد لصنع تاريخ وتأكيد علاقات وأنساب لا ثقة فيها ولا توثيق لها ولا تقبلها طبائع البيئة .

هذا موضوع يستحق العناية في ذاته ..

ولكن ما صنعه " إبراهيم " بإثارته حديث السموال لا يزال يضع أمامنا الآن ومستقبلاً مسؤولية أن ننقي أرضنا الفكرية والأدبية من الزيف والدس والوهم، لنقف فعلاً، على أرض المستقبل العربي .. التي ينبغي أن تكون بالغة الصلابة .. بالغة النقاء .. بدقة المنهج .. وصدق الانتماء .

****


ملاحق

ملحق رقم (١)

يا تينُ، يا توتُ، يا رمانُ، يا عنبُ

يقول صاحب " شاعران معاصران " عن هذه القصيدة: "ومما يدخل في غزل إبراهيم قصيدة مشهورة جداً، ولكنها ليست لإبراهيم وحده هي قصيدة " يا تين يا توت " أو حدائق الشام. هذه القصيدة نظمها إبراهيم طوقان وحافظ جميل ووجيه البارودي في الخامس والعشرين من شهر كانون الثاني عام ١٩٢٨م"، وسبق أن عرفنا أن إبراهيم خضع لمساءلة من عميد الكلية عن هذه القصيدة، وعده المسؤول الوحيد عنها . أما القصيدة تامة فهي:

يا تينُ يا توت يا رمـــان يا عنبُ
يا درُّ يا مـاس يا ياقـوت يا ذهـــبُ
اللهُ اللهُ، مـــا هذا الدلالُ ؟ ومـــا
هذا الصـدود؟ ومـا للقلب يضـطرب؟
يا تين يا توت يا رمـان يا عنب !

الشمسُ ما الشمس،إن الشمس تنكشف؛
البـدرُ مـا البـدر، إن البـدر ينخـسـف
والـدمـع يـا تـين، إن الـدمـع يـنـذرف،
يا منيـــةَ القلب، هل وصلٌ وانصــرف!
يا تينُ يا توتُ يا رمـان يا عنبُ

يا تين، يا ليت سـرحَ التين يجـمـعنا ؛
يا توُت، يا ليت ظل التـوت مـضـجـعنا؛

وانت ليـــتك، يا رمـــانُ، تُرضـــعنا ؛
والكرم،يا ليت بنت الكرم تصـــرعنا
يا تين يا توت يا رمـــان يا عنب

يا يوم اقـبَلْنَ امـثـال التـمـاثيــــل
مكلّلاتٍ بهـــالات الاكـــاليـــــــلِ
تبــــعت ليلي، وليلي ذات تضليل
ليلي فـديتُك مـــا اقـســـاك، يا ليلي
يا تين يا توت يا رمـــان يا عنب

يا جـــارة القلب يا قُـمـــرية الوادي
يا غـــادةً لا عـــداها ريق الغــــادي،
لئن ظفـــرت بقـــرب بعـــد إبعـــاد
يومـــاً فـــإني من الزلفى بميـــعـــاد
يا تين يا توت يا رمـــان يا عنب

يا نفـحـــةَ الآس يا ورد البـــســـاتين،
ويا شـــذا نرجسٍ غضٍ ونســـرين،
و يا هـزاراً شـــدا بين الأفـــانـــين،
اراحـل انت ام بـاقٍ إلـى حـــــين ؟
يا تين يا توت يا رمـــان يا عنب

يا كـوكب الحسن يزهو في العشـيّـات،
و يا ربيـــبـــة اتراب الســـمـــاوات،

يا مطلع الفجر وضاحَ الثنايات،
طوفي علينا باكواب الحُميّات
يا تين يا توت يا رمان يا عنب

باكرت، يا تين، نحو التين اجنيهِ
وانزف الدمع من عيني واسقيه ؛
اسندت راسي إلى فرع اناجيه
فرجّع الطير نوْحي في اعاليه
يا تين يا توت يا رمان يا عنب

هل نظرةٌ لعميد القلب مفتون
ام نهلة من لماك العذب ترويني
اوّاه، ابكي على من ليس يبكيني
يا من راى نرجساً يبكي على تين
يا تين يا توت يا رمان يا عنب

حدائق الشام، عين الله ترعاك
ولا سرت نسمة إلا بريّاك
يا مرتع العُرُب الاتراب، نُعماك ؛
تفترّ عن بهجة الدنيا ثناياك
يا تين يا توت يا رمان يا عنب

****

ملحق رقم (٢)

أصل الحكاية في عقد اللؤلؤ

أشارت فدوى، وعمر فروخ من بعدها، إلى أزمة "عقد اللؤلؤ"، بين إبراهيم وإدارة إذاعة القدس، وأساسها أن إبراهيم قرأ حكاية في "كتاب الاعتبار" لأسامة بن منقذ، فأعجبته، فقام بإعادة صياغتها، وأذاعها بالعنوان السابق، ولكن القصة – بنصّها الحديث – ليست متاحة لنا، ويبدو أنها حُملت برموز سياسية رأى أهل التأويل أنها تتخذ موقفاً مع، أو ضد بعض الزعامات المتصارعة في ذاك الوقت، فكانت الأزمة التي تفجرت بعد ذلك مع موضوع آخر . هذا الملحق يقدم نص الحكاية كما هي في كتاب " الاعتبار "، ضمن باب "أخبار الصالحين"، وعنوانها: "جزاء الأمانة"، وهي لا تزيد عن " حدوتة" شعبية، لا سند لها، مليئة بالمصادفات، لكنها تعطي دلالات متعددة عن غياب الأمن، وصراع الجماعات، وأحلام الفقراء، على أن الحكم على جهد القراءة التحديثية سيبقى مرهوناً بإمكان ظهور النصّ المستحدث :

حدثني الشيخ الحافظ أبو الخطّاب عمر بن محمّد بن عبد الله بن معمر العُليمي بدمشق أوائل سنة اثنين وسبعين وخمس مائة قال: حكى لي رجل ببغداد عن القاضي أبي بكر محمد بن عبد الباقي بن محمد الأنصاري الفرضي المعروف بقاضي المارستان أنه قال: " لما حججت بينا أطوف بالبيت إذ وجدت عقداً من اللؤلؤ فشددته في طرف إحرامي. فبعد ساعة سمعت إنساناً ينشده في الحرم، وقد جعل لمن يرده عليه عشرين ديناراً، فسألته علامة ما ضاع له فأخبرني . فسلمته إليه . فقال لي :"تجيء معي إلى منزلي لأدفع إليك ما جعلته لك"، . فقلت " ما لي حاجة إلى ذلك .

وما دفعته إليك بسبب الجعالة، وأنا من الله بخير كثير "، فقال: " ولم تدفعه إلا لله عز وجل ؟" فقلت:"نعم "، فقال: " استقبل بنا الكعبة وأمّن على دعائي "، فاستقبلنا الكعبة فقال: " اللهم اغفر له وارزقني مكافاته "، ثم ودعني ومضى . ثم اتفق أنني سافرت من مكة إلى ديار مصر . فركبت في البحر متوجهاً إلى المغرب ، فأخذت الروم المركب وأسرتُ في من أسر. فوقعت في نصيب بعض القسوس، فلم أزل أخدمه إلى أن دنت وفاته فأوصى بإطلاقي، فخرجت من بلد الروم فصرت إلى بعض بلاد المغرب، فجلست أكتب على دكان خباز وكان ذلك الخباز يعامل بعض تناة تلك المدينة . فلما كان في رأس الشهر جاء غلام ذلك التانئ إلى الخباز فقال:

"سيدي يدعوك لتحاسبه"، فاستصحبني معه ومضينا إليه فحاسبه على رقاعه، فلما رأى معرفتي في الحساب وخطي طلبني من الخباز فغير ثيابي، وسلم إلي جباية ملكه وكانت له نعمة ضخمة، وأخلى لي بيتاً في جانب داره .

فلما مضت مديدة قال لي:" يا أبا بكر ما رأيك في التزويج ؟ " قلت:" يا سيدي أنا لا أطيق نفقة نفسي فكيف أطيق النفقة على زوجة ؟"، قال:" أنا أقوم عنك بالمهر والمسكن والكسوة وجميع ما يلزمك "، فقلت: "الأمر لك "، فقال:" يا ولدي إن هذه الزوجة فيها عيوب شتى – ولم يترك شيئاً من العيب في الخلقة من رأسها إلى قدمها إلا ذكره لي وأنا أقول "رضيت ". وباطني في ذلك كظاهري ؛ فقال لي ":الزوجة ابنتي "، وأحضر جماعة وعقد العقد .

فلما كان بعد أيام قال لي:" تهيأ لدخول بيتك"، ثم أمر لي بكسوة فاخرة ودخلت إلى دار فيها التجمل والآلات، ثم أجلست في المرتبة، وأخرجت العروس تحت النمط، فقمت لتلقيها . فلما كشفت النمط رأيت صورة ما رأيت في الدنيا أجمل منها، فهربت من الدار خارجاً . فلقيني الشيخ وسألني عن سبب هربي، فقلت:" إن الزوجة ما هي التي ذكرت لي فيها من العيوب ما ذكرت ". فتبسم وقال:" يا ولدي هي زوجتك .

وليس لي ولد سواها . وإنما ذكرت لك ما ذكرت لئلا تستقل ما تراه "، فعدت وجُلِيتْ عليّ . فلما كان من الغد جعلت أتأمل ما عليها من الحلي والجوهر الفاخر فرأيت من جملة ما عليها العقد الذي وجدته بمكة . فعجبت من ذلك واستغرقني الفكر فيه . فلما خرجت من البناء استدعاني وسألني عن حالي، وقال:" جدع الحلال أنف الغَيْرَة"، فشكرته على ما فعله معي، ثم استولى على الفكر في العقد ووصوله إليه . فقال لي:

" فيم تفكر ؟"، فقلت:" في العقد الفلاني ؛ فإني حججت في السنة الفلانية فوجدته في الحرم أو عقداً يشبهه "، فصاح وقال " أنت الذي رددت على العقد ؟"، قلت: «أنا ذاك»، فقال «ابشر ! فإن الله قد غفر لي ولك ؛ فإني دعوت الله سبحانه في تلك الساعة أن يغفر لي ولك، وأن يرزقني مكافأتك، وقد سلمت إليك مالي وولدي وما أظن أجلي إلا وقد قرب»، ثم أوصى إليّ ومات بعد مديدة قريبة رحمه الله .

****

ملحق رقم (٣)

نموذج من شعر إبراهيم لم يضمه الديوان

مصدر هذه القطعة " الدفتر " الذي يشير إليه عمر فروخ في ما يرويه من شعر إبراهيم، ونقرأ تقديمه للقصيدة أولاً – يقول: " ولم يلبث إبراهيم في أعقاب ١٩٣٢ أن سلك سبيل الهوى والكأس، فذكر ذلك في قطعة له عنوانها «مغامرة»:

ربَّ يومٍ كأنما كرع البحـ
ـر فغطى السماء بالمعصرات

يتزاحمن في الفضاء الهوينا
مسبلات الذيول منهمرات

جمَّد القُرُّ معشر الطير حتى
بكمت في الوكون مرتكمات

عصف الشوق يومذاك باضلا
عي فأزرى بثورة العاصفات

لم يزلْ بي حتى تجشَّمت هول السّـ
ـيرِ عدْواً إلى الحبيب المؤاتي ..

اتقرى بين الضباب طريقي
مستنيراً مقادحَ الزفرات

اترعت لي كاس المدام وقالت:
هاك، لا ترفضنها بحياتي

قلت: منها اشربي قليلاً، فلمّا
فرغتها بريقها قلت: هاتي ".

ونقول: إن هذه القطعة غاية في الجمال الفني، واطيب ما فيها استمداد روح التراث (الذوق) العربي ليوم اللذة وصفته، التي نجدها في معلقة طرفة بن العبد، حيث اليوم شديد البرد، والليل شديد الظلام، فيكون مجلس الشرب واللذة رمزًا لانتصار الحياة والتجدد، ونجد فيها أيضاً وصف الطبيعة مشخصة في صور غير مألوفة، كما عند كشاجم وأضرابه من شعراء البلاد التي تعرف الثلوج . وقد أشار فروخ إلى رواية اخرى للبيت الأخير يضع " مزجتها " في موقع "فرعتها" والمزج مألوف، والفرع جديد، ولكن المألوف في هذا الموقع اليق، وادق، وأوفى لحق الرجل في ما ينسب إليه، والأنثى في ما تكون به محققة لذاتها الأنثوية .

****

ملحق رقم (٤)

صورة من أسلوب الكوميديا الهزلية ..

البرلمان النسائي - الجلسة الأولى

فتحت أبواب البرلمان النسائي العتيد، وأقبلت النائبات المحترمات يتهادين بدلال وعزة وأخذن يتجولن في حديقة البرلمان وهن يكدن يطرن من شدة الفرح وارتفعت (الزغاريد) تصدع الجو لنيل الأمل، حتى نفرت الأطيار المختبئة في أشجار الحديقة، وذعرت الارانب التي تربيها الحارسة لرئيسة البرلمان المقبلة . . .

وأخير دق جرس الدخول إلى القاعة فأخذن يتدافعن بالأكف مقهقهات حتى غصت القاعة، وجلسن في محلاتهن . اما مكتب الرئاسة فكان خالياً وبعد أن امتلات الأماكن وقفت نائبة بدينة من حزب اليمين وصاحت بصوت رنّان: هس فخفتت الأصوات والتفتت العيون إلى مصدر الصوت، المندوبة :

أيتها الزميلات المحترمات لقد ابتسم لنا الزمان وهذا هو اليوم الذهبي في تاريخ حياتنا، فيجب أن نبرهن أننا أهل لأن نأخذ حقوقنا كاملة (تصفيق من حزب اليمين وصفير وضجة من حزب الشمال) .

مندوبة من حزب الشمال - كلامك أيتها الزميلة محترم ولكن يجب أن لا تكوني رجعية في ملبسك فإن فستانك هذا الذي تلبسينه من مودة العام الماضي . المندوبة الأولى: يوه . . الحمى تنزل عليك . . وحياة عيوني إنه من مودة هذا العام . المندوبة الثانية: العين تصيبك أنت جاهلة ولا تعرفين تطور الأزياء !! «ولوحت لها بجورنال للمودة كان في يدها» فتهجمت مندوبة اليمين عند هذه التهمة الفظيعة على زميلتها وتماسكتا بالأيادي أولاً ثم امسكت كل واحدة بشعر الأخرى وجرى الشد والتقطيع فقامت النائبات " وفزعن " وأبعدن

كل واحدة عن الأخرى وقالت المندوبة الأولى وهي تنتفض غضباً وترفس برجليها وتهز راسها: اه لو لم يكن شعرك " مقصوصاً " لأريتك !! فضاع صوتها بين الصياح والضجيج وما سكنت الحركات قليلاً حتى وقفت مندوبة من حزب الوسط وقالت والوقار باد على محياها:

أيتها الزميلات! لقد جرى ما كنا نتوقعه في أول جلسة بل قبل أن تبدأ، فأرجو منكن أن تمسكن السنتكن إذا خرجتن من البرلمان حتى لا يعرف الرجال ما حدث فنأمن ضحكهم وسخريتهم . . هم يتهموننا بأننا لا نضع السنتنا في أفواهنا . . . اه من الكذابين "تصفيق حاد" .

والآن بما أن قاعدة البرلمانات أن يتراس الجلسة الأولى اكبر الأعضاء سناً حتى تتم عملية الانتخاب؛ لذلك يجب أن تتقدم كبيرة " النائبات " سناً إلى منصة الرئاسة، تتقدم كبيرة النائبات سناً ؟! . . . وجم كل من في القاعة حتى كأن على رؤوسهن الطير! وأين المراة الشجاعة التي تبرز إلى الميدان ؟

- تقدمي أنت أيتها الخطيبة إلى منصة الرئاسة . قالت ذلك فتاة خبيثة في آخر القاعة .

- يا قطيعة . . . أنا صغيرة عائلتي وفي الزميلات الموجودات من حضرت يوم ميلادي والبركة في أعمارهن . . . ثم ضحكت الخطيبة مستهزئة فظهر فمها كأنه مغارة فيها بقية من الحجارة المتكسرة، وأسرعت إلى حقيبتها وفتحتها وتناولت علبة (البودرة) بيد مرتعشة، وأخذت تعفر وجهها لتخفي ما عملت به يد الدهر . وهنا دارت الأحاديث وحميت المناقشات:

- أنت أكبر مني .

- أنا . . لا يا أختي . . أنا أصغر من فلانة التي هي من سنك . وهكذا شغلت كل واحدة زميلة لها ثم علت الأصوات وارتفع الصراخ وكادت تشتبك الأيدي . . فجاءت قوة البرلمان تحت رئاسة قائدتها ودقت جرس الانصراف . . فقامت كل نائبة وتوجهت إلى الباب وهي تهدد نائبة أخرى وتقول: "إلى الجلسة القادمة . . لأن قلبي ملآن " !!

مصادر الدراسة ومراجعها

١- المصادر

(أ)

١ - القرآن الكريم
٢ - الكتاب المقدس
٣ - معجم لسان العرب
٤ - الأعلام للزركلي

(ب) شعر إبراهيم

١ - ديوان إبراهيم – الناشر: دار القدس – بيروت . شباط (فبراير) ١٩٧٥
٢ - ديوان إبراهيم طوقان – الناشر: دار العودة – بيروت ، ١٩٨٨
٣ - الكنوز – جمع وتصنيف المتوكل طه: مؤسسة الأنوار – عكا ١٩٨٨

(ج) دواوين الشعراء

١ - أحمد شوقي : الشوقيات – مطبعة الاستقامة . القاهرة ١٩٥٠
٢ - أحمد عبدالمعطي حجازي : ديوان عبد المعطي حجازي – دار العودة : بيروت ١٩٧٣
٣ - أحمد مطر: لافتات ١- الكويت ١٩٨٤
٤ - حافظ إبراهيم: ديوان حافظ إبراهيم – المطبعة الأميرية – القاهرة ١٩٥٦
٥ - خليل مطران : ديوان الخليل – ج ٢- دار مارون عبود – بيروت.
٦ - عباس محمود العقاد – ديوان عابر سبيل (ضمن خمسة دواوين للعقاد) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٣
٧ - صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٣

٢- المراجع

١ - إبراهيم أنيس (الدكتور): موسيقا الشعر – الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٢
٢ - أنا بلكيان: الرمزية: دراسة تقويمية – ترجمة الطاهر مكي وغادة الحفني، دار المعارف – مصر ١٩٩٥

٣ – جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية – ترجمة محمد معتصم – المركز الثقافي العربي – الطبعة الأولى – الدار البيضاء – ٢٠٠٠م

٤ – ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده – دار الجيل – الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٧٢ .

٥ – ابن رشيق القيرواني : قراضة الذهب في نقد أشعار العرب – الشركة التونسية – ١٩٧٢

٦ – سكفوز نيكوف: الشعر الغنائي (موسوعة نظرية الأدب) – ترجمة: جميل نصيف التكريتي – وزارة الثقافة والإعلام – بغداد ١٩٨٦

٧ – شفيق جبر: أنا والشعر – معهد الدراسات العربية – القاهرة ١٩٥٥ .

٨ – عاتكة الخزرجي (الدكتورة): العباس بن الأحنف – منشورات وزارة الإعلام – الجمهورية العراقية ١٩٧٧ .

٩ – عبد الله الطيب (الدكتور): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – دار الفكر – الطبعة الثانية – بيروت ١٩٧٠ .

١٠ – أبو العلاء المعري: شروح سقط الزند – بإشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .

١١ – علي بن محمد الشابشتي: الديارات – تحقيق : كوركيس عواد – منشورات مكتبة المثنى – الطبعة الثانية – بغداد ١٩٦٦

١٢ – عمر فروخ (الدكتور): شاعران معاصران – المكتبة العلمية ومطبعتها، الطبعة الأولى – بيروت ١٩٥٤ .

١٣ – فدوى طوقان: أخي إبراهيم – شركة الطباعة اليافية المحدودة – فلسطين ١٩٤٦ .

١٤ – فدوى طوقان: رحلة جبلية – رحلة صعبة (سلسلة الأدب الفلسطيني) – دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٩ .

١٥ – فضل بن عمار العماري (الدكتور): سموإيل " السموأل ": الأسطورة والمجهول – حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – جامعة الكويت ٢٠٠١ .

١٦ – كامل السوافيري (الدكتور): الأدب العربي المعاصر في فلسطين – دار المعارف . القاهرة ١٩٧٩ .

١٧ - المتوكل طه: الساخر والجسد - الطبعة الثانية - الأردن ١٩٩٤ .
١٨ - المتوكل طه: هذا ما لزم - رسائل إبراهيم طوقان إلى فدوى - الزاهرة للنشر والتوزيع - رام الله - فلسطين ٢٠٠٠
١٩ - محمد غنيمي هلال - الأدب المقارن - الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٦١ .
٢٠ - محمد القاضي: الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية - طرابلس - ليبيا ١٩٨٨
٢١ - محمود بركات: الحب والطبيعة في شعر أبو سلمى - شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع - الكويت ١٩٨٢ .
٢٢ - مصطفى سويف (الدكتور): الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة) - الطبعة الثالثة دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
٢٣ - والتر ج . أونج: الشفاهية والكتابية (ترجمة حسن البنا عز الدين) سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ١٩٩٤ .

****

الفهرس

****

مطبعة الكويت
AHLIA MEDIA
الشركة الأهلية للخدمات الإعلامية
تلفون : 4747518 - 4744412 - 4726322 (965)
فاكس : 4762405 (965)